

**ΡΙΘΥΜΝΑ (Θέματα Κλασικής Αρχαιολογίας) Αρ. 25**  
**Υπεύθυνος Ν. Φαράκλας.**

**ΙΟΥΛΙΑ ΣΚΟΥΝΑΚΗ**

**Πρώιμες λατρείες του Απόλλωνα  
Η Απολλώνια Τριάδα**

**Πανεπιστήμιο Κρήτης – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας – Τομέας  
Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης**                           **I.S.B.N. 960-7143-38-8**  
**Ρέθυμνο 2005.**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	1
<b>Α΄ ΕΝΟΤΗΤΑ</b>	
<b>I. Τα αντικείμενα</b>	3
<b>II. Με αφορμή τη θεωρία της Ναννώς Μαρινάτου.</b>	
<b>Μεθοδολογικά προβλήματα</b>	11
1. Η καταγωγή της τριάδας. Ο ρόλος των ανατολικών προτύπων .....	12
2. Η μεταφορά λατρειών εξ Ανατολής. Η περίπτωση του Κομμού .....	16
3. Η τριάδα ως αυτοτελές εικονογραφικό θέμα .....	18
<b>III. Η ταυτότητα των τριάδων</b>	21
1. Δρήρος .....	21
2. Γόρτυνα .....	23
3. Κομμός .....	29
4. Ιερό Ορθίας Αρτέμιδος .....	32
5. Ολυμπία .....	33
Ανακεφαλαίωση. Αποδομώντας την Απόλλωνια Τριάδα.	
Ο Απόλλων και οι γυναίκες του .....	35
<b>Β΄ ΕΝΟΤΗΤΑ</b>	
<b>Ο Απόλλων και οι Υπερβόρειες παρθένες</b>	37
1. Η μαρτυρία των κειμένων .....	37
2. Αρχαιολογικές μαρτυρίες .....	39
α) Αγγειογραφία – Μεταλλουργία .....	39
β) Γλυπτική .....	43
Αμφικτυονία, Αλκμεωνίδες, Αντήνωρ: παραγγελιοδότης, εργολάβος,	
Τεχνίτης .....	46
Να διαβάσουμε ξανά τι; πηγές .....	49
Αρχαιολογικές μαρτυρίες .....	52
γ) Το μυθολογικό θέμα. Ερμηνεία .....	56
3. Πώς προέκυψαν οι Υπερβόρειες παρθένες .....	58
3. Ο ρόλος της Κρήτης στη δελφική λατρεία .....	59
<b>Γ΄ ΕΝΟΤΗΤΑ</b>	
<b>Η σχέση δελφικού και πολιτικού Απόλλωνα</b>	63
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	69
<b>ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	73
<b>ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ</b>	79

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κατά τα υστερογεωμετρικά και τα πρώιμα αρχαϊκά χρόνια συντελούνται σημαντικές αλλάγες στο κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο. Ανοίγει η αυλαία για την πόλιν. Παράλληλα αναδύεται και η νέα λατρευτική ταυτότητα, την πληρέστερη εικόνα της οποίας γνωρίζουμε από την κλασική εποχή. Μας διαφεύγουν ακριβώς η σειρά, η διαδικασία, οι διεργασίες που έλαβαν χώρα και οδήγησαν σε όλες αυτές τις αλλαγές. Θεωρίες υπάρχουν αρκετές, αλλά ανάλογες είναι και οι επιφυλάξεις και οι επικρίσεις. Σήμερα οι περισσότεροι συμφωνούν ότι για την κατανόηση αυτής της περιόδου (8ος-7ος αι.π.Χ.) τα μεθοδολογικά εργαλεία της αρχαιολογίας είναι απαραίτητα. Στο πεδίο της θρησκείας και των λατρειών, στην πληθώρα και την ποικιλία των υλικών ευρημάτων δεν αντιστοιχούν ανάλογες σε όγκο πληροφορίες από τις γραπτές πηγές, οι οποίες ούτως ή άλλως είναι μεταγενέστερες. Ούτε ο Ησιόδος, ούτε τα ομηρικά έπη, μπορούν να μας δώσουν συνολική εικόνα για το λατρευτικό, μυθολογικό, και κατά συνέπεια το ιδεολογικό πλαίσιο των πρώιμων αυτών χρόνων. Η αρχαιολογία το γνωρίζει αυτό, εξου και πασχίζει να δώσει μια εικόνα μέσα από την συνθετική ερμηνεία αντικειμένων, μεταγενέστερων γραπτών πηγών, ακόμα και προτύπων από άλλους σύγχρονους πολιτισμούς της Ανατολής, με όλα τα προβλήματα που έχει ένα τέτοιο εγχείρημα. Ετσι, ακόμα και στις πιο επιτυχημένες συνθετικές εργασίες, οι υποθέσεις είναι περισσότερες από τις βεβαιότητες.

Η εργασία καταπιάνεται με το μεγάλο κεφάλαιο που ονομάζεται «απολλώνια λατρεία», και μάλιστα στα πρώτα βήματα της. Κατά τα πρώιμα αρχαϊκά χρόνια, όταν με δυναμικό τρόπο κάνει την εμφάνισή της στον ελλαδικό χώρο. Πολλές όψεις του χαρακτήρα της στα χρόνια αυτά παραμένουν άγνωστες σε μας. Στην πραγματικότητα δεν έχουμε λύσει καν προβλήματα που σχετίζονται με τον χαρακτήρα της απολλώνιας λατρείας στα κλασικά χρόνια. Δεν νομίζω να υπάρχει κανείς σήμερα, θρησκειολόγος, αρχαιολόγος ή ιστορικός, που να αμφισβητεί ότι ο Απόλλων είναι ένας κατεξοχήν πολιτικός θεός, εγγυητής της μεταβίβασης από τη μια γενιά στην άλλη των αναγκαίων κανόνων για τη συγκρότηση της πόλης. Βασικό μέλημα του θεού, η δημιουργία πολιτών. Διαβατήριες τελετουργίες και μυητικά δρώμενα λάμβαναν χώρα σε μεγάλες απολλώνιες γιορτές, όπως τα Δαφνηφόρια ή τα Κάρνεια. Στα Υακίνθια μάλιστα συμμετείχαν στις τελετές έφηβοι και των δύο φύλων.<sup>1</sup> Ο

<sup>1</sup> Petterson 1992: για Υακίνθια και Κάρνεια. Polignac 2000: 95-100 (για βιβλ.).

πολιτικός και διαβατήριος χαρακτήρας είναι η κοινή συνισταμένη πολλών απολλώνιων λατρειών από διάφορα μέρη του ελληνικού κόσμου.

Ύστερα όμως υπάρχει και ο μαντικός θεός των Δελφών. Πρόκειται για άλλον Απόλλωνα; Τα λατρευτικά γνωρίσματα, οι μυθικές παραδόσεις και οι εικονιστικές παραστάσεις του οποίου συμπληρώνουν ή ανασκευάζουν την εικόνα του πολιτικού θεού;

Αρχικά ξεκίνησα να λύσω εικονογραφικά και ερμηνευτικά προβλήματα της λεγόμενης «απολλώνιας τριάδας». Τα υπόλοιπα προέκυψαν στην πορεία. Στόχος της εργασία είναι να ρίξει φως σε σκοτεινά σημεία γύρω από τη φύση και τη λατρεία του Απόλλωνα στους πρώιμους αρχαϊκούς χρόνους.

Η απολλώνια τριάδα είναι μια παλιά ιστορία. Την αναφέρει ο Παυσανίας. Η κατάχρηση της έννοιας από τους σύγχρονους ερευνητές είναι το πρόβλημα. Πολλές φορές προτείνεται ως η προφανής λύση και εντέλει πταίρνει θέση στη σφαίρα του αυταπόδεικτου. Δεν τα βάζουμε εύκολα με τα αυτονόητα στην επιστήμη, αν και ενίστε θα 'πρεπει να είναι η πρώτη μας προτεραιότητα.

Για τον Burkert παραμένει σκοτεινό πού και πώς δημιουργήθηκε η απολλώνια τριάδα.<sup>2</sup> Για άλλους η κρητική προέλευση θεωρείται δεδομένη.<sup>3</sup> Όσοι ασχολήθηκαν με αυτό το θέμα προσπάθησαν να διαφωτιστούν μέσα από την μελέτη αντικειμένων των πρώιμων χρόνων, κυρίως γιατί τότε εμφανίζεται κατ' επανάληψη το μοτίβο της τριάδας με τον άνδρα μεταξύ δύο γυναικών. Η άκρη του νήματος όμως μάλλον βρίσκεται στην βιβλιογραφική έρευνα. Συμβαίνει συχνά να θεωρούμε κάπι ως αυτονόητο, *a priori* γεγονός, που επιδρά καταλυτικά στην εξέλιξη της έρευνας μας. Το 1936 ο Μαρινάτος ήταν συγκρατημένος. Σημείωνε απλώς ότι το μεγαλύτερο από τα τρία σφυρήλατα αγαλμάτια της Δρήρου αναμφίβολα παρίστανε τον Απόλλωνα. Το 1950 ο Nilsson θεωρούσε εύλογη την ταύτιση των σφυρήλατων με την απολλώνια τριάδα, δηλαδή τον Απόλλωνα, την αδερφή του Άρτεμη, και τη μητέρα του Λητώ.<sup>4</sup> Το επιχείρημα που πρόβαλλε ήταν ότι τα ονόματα και των τριών θεών αναφέρονται στην επιγραφή με τον περίφημο «όρκο των κατοίκων της Δρήρου». Στη συνέχεια όλες λίγο πολύ οι τριάδες που ήρθαν στο φως «βαφτίστηκαν» απολλώνιες. Υπάρχουν όμως στοιχεία που καθιστούν προβληματική, συνεπώς και αμφίβολη, αυτήν την ταύτιση. Το πρόβλημα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έγκειται κυρίως στη «Λητώ» και στην «Άρτεμη», αλλά ο έλεγχος είναι αναγκαίος και στην περίπτωση της ανδρικής μορφής, του «Απόλλωνα».

Δεν χρειάζεται βέβαια να φτάσουμε στο άλλο άκρο, να αμφισβητήσουμε συνολικά την ύπαρξη λατρευτικής απολλώνιας τριάδας σε κάθε χρόνο και τόπο του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Ο Παυσανίας αναφέρει τουλάχιστον τρεις περιπτώσεις: στο ναό της Ορθίας Αρτέμιδος στο Άργος (έργα του Πολύκλειτου), στο ιερό της Λητούς και των παιδιών της στη Μαντίνεια, και στο ναό του Απόλλωνα προστατηρίου στα Μέγαρα.<sup>5</sup> Όλες χρονολογούνται από τον 5ο αι. π.Χ. και μετά.

Κάθε τριάδα όμως είναι η απολλώνια;

<sup>2</sup> Burkert 1993: 311

<sup>3</sup> Kommos 2000: 713

<sup>4</sup> Μαρινάτος 1936: 244-255 («La plus grande des trois statuettes représente certainement Apollon»). Nilsson 1950: 455-456.

<sup>5</sup> Παυσ. 1.44.2 (Παπαχατζής, 508, υποσημ.4. Σε νομίσματα της εποχής του Παυσανία παριστάνεται ο Απόλλων ανάμεσα στην Άρτεμη και τη Λητώ. Όχι όμως και σε νομίσματα προγενέστερων χρόνων). 2.24.5, 8.9.1 (τα αγάλματα στην Μαντίνεια ήταν έργα του Πραξιτέλη)

# Α' ΕΝΟΤΗΤΑ

## I. Τα αντικείμενα

Τα έργα που σχολιάζονται εδώ είναι δημοσιευμένα ή έστω απολύτως οικεία στην αρχαιολογική κοινότητα. Συνεπώς, δεν κρίθηκε απαραίτητη η εξαντλητική παρουσίαση τους. Ακολουθεί σύντομη εικονογραφική περιγραφή. Στόχος της μελέτης άλλωστε ήταν ο κριτικός σχολιασμός ερμηνειών που κατά καιρούς συνόδεψαν τα αντικείμενα. Στις υποσημειώσεις και στον βιβλιογραφικό κατάλογο δίνονται βιβλιογραφικές κατευθύνσεις για όποιον επιθυμεί να πάρει περαιτέρω πληροφορίες.

Το μοτίβο της τριάδας που εξετάζεται εδώ, ανδρική μορφή ανάμεσα σε δύο γυναικείες, συναντάται ως επί το πλείστον στην Κρήτη, όχι όμως αποκλειστικά.

1. Στην Δρήρο και στον Κομμό έχουμε να κάνουμε με περιπτώσεις λατρευτικής τριάδας.

### Σφυρήλατα της Δρήρου (πιν.1)

Βρέθηκαν στην πίσω δεξιά γωνία του κτίσματος ανάμεσα στα δομικά κατάλοιπα του βωμού μαζί με προσφορές και κέρατα αιγοειδών. Δίπλα στον λίθινο βωμό υπήρχε άλλη κατασκευή, ένα χτιστό θρανίο.

Τρία σφυρήλατα αγαλμάτια που παριστάνουν δύο γυναικείες μορφές και μία ανδρική. Οι πρώτες, ελαφρά διαφοροποιημένες στο ύψος, είναι πανομοιότυπες μορφολογικά και τεχνοτροπικά. Φορούν μακρύ ποδήρη χιτώνα (με διακοσμητικά μοτίβα), επίβλημα και χαμηλό πόλο. Τα χέρια τους τεντωμένα προς τα κάτω συνάπτονται με τα ισχία. Η ανδρική μορφή συγκριτικά με τις άλλες είναι σχεδόν διπλάσια σε ύψος, ωστόσο σε μέγεθος μικρότερο του φυσικού. Ο δεξιός βραχίονας υψώνεται και στο ύψος του αγκώνα λυγίζει, με αποτέλεσμα ο πήχυς να εκτείνεται μπροστά από το στήθος του ειδωλίου. Ο ελάχιστα σωζόμενος αριστερός βραχίονας κατευθύνεται ελαφρά προς τα πίσω. Η κόμη στο άνω μέρος της κεφαλής έχει καλυκοειδές σχήμα, ενώ τον αυχένα καλύπτει τριγωνική μάζα με ανάγλυφα αποδοσμένους αγγιστρωτούς βοστρύχους. Τα μάτια των ειδωλίων ήταν ένθετα. Αντίθετα από τον «Απόλλωνα» που μορφολογικά δεν έχει αποκοπεί από

<sup>6</sup> Δεδομένου ότι τα σφυρήλατα της Δρήρου δεν έτυχαν ποτέ κανονικής δημοσίευσης βλ.  
Beyer 1976

τη γεωμετρική παράδοση, οι συνοδοί του υιοθετούν μερικώς δαιδαλικές στυλιστικές αρχές.

Τέλος 8ου αι. π.Χ.

Διαστ. Υ.ανδρ.: 0,80μ. Υ.γυν.: 0, 45μ. και 0, 40μ.

Μουσείο Ηρακλείου 2445-2447

Beyer 1976: 154-156, vo.58

Διαφωνίες εξακολουθούν να υπάρχουν ως προς τη χρονολόγηση των σφυρήλατων, γενικά όμως οι περισσότεροι ερευνητές απορρίπτουν την πρόταση του Beyer. Χρονολογεί τα αγαλμάτια στα μέσα του 8ου αι., μαζί δηλαδή με την ανέγερση του κτιρίου. Από 'κει και πέρα, άλλοι προκρίνουν το τέλος του 8ου αι. και άλλοι τις αρχές ή και τα μέσα του 7ου αι. Η ολοφάνερη συγγένεια του σφυρήλατου «Απόλλωνα» με καλά χρονολογημένο ειδώλιο από το Αφράτι καθιστά πιθανότερη την πρώτη εκδοχή (τέλος 8ου αι.).<sup>7</sup>

Δεν έπεισε στην αντίληψη μου κανένα ερευνητικό πόνημα, γενικού ή ειδικού ενδιαφέροντος, που να αμφισβητεί ότι τα σφυρήλατα παριστάνουν την απολλώνια τριάδα. Η Μπουρνιά παρατηρεί ότι το γεγονός της ανακάλυψης των τριών αγαλμάτιων συνέβαλε δραστικά στην ταύτιση του κτιρίου με το ναό του Απόλλωνα Δελφινίου. Οι τρεις μορφές εξ αρχής ερμηνεύθηκαν ως απεικονίσεις των Απόλλωνα, Λητούς και Άρτεμης.<sup>8</sup>

#### Ανεικονική τριάδα του Κομμού (πιν.2)

Υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι λατρευόταν θεϊκή τριάδα στη θέση Κομμός (IV) της Νότιας Κρήτης ήδη από τη δεύτερη φάση του ναού Β (800-600).

Πάνω σε τραπεζιόσχημο βάθρο θα στέκονταν παρατακτικά τρεις πεσσοί σχήματος κόλουρης πυραμίδας.<sup>9</sup> Σήμερα σώζεται τμήμα του νότιου και του μεσαίου πεσσού. Στη δεύτερη φάση του ναού Β προστέθηκε μια ασπίδα όρθια πάνω στο βάθρο, ακριβώς πίσω από τους πεσσούς, καθώς και ένα χάλκινο αλογάκι μαζί με ένα ειδώλιο από φαγεντιανή ανάμεσα στους δύο νότιους πεσσούς. Μεταξύ του κεντρικού και βόρειου πεσσού τοποθετήθηκε ακόμα ένα ειδώλιο από φαγεντιανή. Και τα δύο ειδώλια παρίσταναν αιγυπτιακές θεότητες.

Διαστ.: Υ. Ν.πεσσού 0, 20 μ. Πλ. Ν.πεσσού 0,175μ.

Υ. Κεντρ.πεσσού 0,35μ. Πλ. Κεντρ.πεσσού 0,24μ.

Kommos 2000: 14-24, πιν. 1.31, 1.32

Οι συγγραφείς της δημοσίευσης προσανατολίζονται είτε στην λατρεία της απολλώνιας τριάδας είτε σε συνλατρεία του Δία, της Αθηνάς, και του Ποσειδώνα, θεών στους οποίους ενδεχομένως ήταν αφιερωμένος ο μεταγενέστερος Ναός C (375/350π.Χ.-150/200μ.Χ.).<sup>10</sup>

#### 2. Χάλκινη ζώνη της Φορτέτσας (πιν.3)

Βρέθηκε στη νεκρόπολη της Φορτέτσας, στον τάφο Ρ. Φέρει έκτυπη διακόσμηση.

Στο κέντρο της ζωφόρου εικονίζεται ορθογώνιο παραλληλόγραμμο πλαίσιο που προφανώς αποδίδει κάποιο οίκημα. Δεξιά και αριστερά αναπτύσσεται συμμετρικά σκηνή μάχης. Τοξότες υπερασπίζονται το κτίριο, τοποθετημένοι επάλληλα τρεις σε κάθε πλευρά του. Προς αυτούς κατευθύνεται πομπή από εχθρικά άρματα. Στα

<sup>7</sup> Beyer o.π.: 20. Τέλος 8ου. Μαρινάτος 1936: 256. Boardman 1982: εικ.16. Blome 1982: 10-12. Rolley 1994: 112-113. Πρώιμος 7ος αι. Fuchs/Floren 1987: 135.

<sup>8</sup> Μπουρνιά 1997: 108. Για το Δελφίνιο της Δρήρου βλ.σελ.16

<sup>9</sup> Δεν σώζονται ακέραιοι οι στύλοι. Οι ανασκαφείς δεν αποκλείουν η άνω εγκάρσια επιφάνεια του κεντρικού πεσσού να ήταν λοξά πελεκημένη από την αρχαιότητα.

<sup>10</sup> Kommos 2000: 713

άρματα επιβαίνει ηνίοχος και τοξότης. Φορούν κωνική περικεφαλαία με λοφίο. Τα δύο τελευταία άρματα της δεξιά πλευράς είχαν μάλλον έναν επιβάτη. Μέσα στο οίκημα εγκλείονται τρεις μορφές: δύο γυναικείες εκατέρωθεν ανδρικής. Η δεύτερη κρατά από τον δεξιό και τον αριστερό καρπό αντίστοιχα τις δύο γυναικείες. Οι τελευταίες φορούν πόλο, ποδήρη χιτώνα και επίβλημα. Η ενδυμασία του άνδρα περιλαμβάνει ό,τι και εκείνη των τοξοτών, δηλαδή ζώνη και σκουφωτό κάλυμμα κεφαλής. Η ανδρική μορφή στρέφεται προς τα δεξιά, ενώ και οι δύο γυναικες προς το κέντρο.

8ος αι. π.Χ.

Διαστ. M. 0,78μ. Πλ. (π.) 0,64μ.

Μουσείο Ηρακλείου

Brock 1957: 134, 197, αρ.1568, εικ.115, 168

Χρονολογείται στο α' μισό του 8ου αι. Συνδυάζει καλλιτεχνικά μοτίβα της Κρήτης και της Ανατολής. Ο τρόπος που αποδίδονται οι τοξότες είναι ασσυριακής ή φοινικικής έμπνευσης. Υπάρχει στυλιστική ομοιότητα ανάμεσα στις γυναικείες μορφές της ζώνης και σε εκείνες της Δρήρου.

Κατά γενική ομολογία οι δύο γυναίκες και ο άνδρας στο μέσο της παράστασης παριστάνουν μια θεϊκή τριάδα. Υπήρχαν όμως και άλλες «αναγνώσεις» της εικόνας. Αν υποτεθεί ότι ο άνδρας κρατάει από τον καρπό τη γυναίκα στα αριστερά του, με δυο λόγια, αξιώνει την κατοχή της, την αρπάζει, τότε εικονογραφείται ένα αφηγηματικό γεγονός με έντονη δράση. Αμέσως μας έρχεται στο μυαλό η περίπτωση της συνάντησης του Μενέλαου με την Ελένη μετά την πτώση της Τροίας. Ωστόσο σύμφωνα με την ομηρική διήγηση η συνάντηση αυτή δεν έλαβε χώρα όταν η μαχή βρισκόταν σε εξέλιξη, και το κυριότερο στα μεταγενέστερα παραδείγματα οι πρωταγωνιστές είναι δύο. Ο Μενέλαος απειλεί την Ελένη με το σπαθί αρπάζοντας την ταυτόχρονα από το ένδυμα ή πιάνοντας την από τον καρπό.<sup>11</sup> Αν και δεν διακρίνονται καθαρά τα χέρια των μορφών, είμαστε μάλλον υποχρεωμένοι να απορρίψουμε αυτή την μυθολογική ερμηνεία για έναν λόγο κυρίως: στη ζώνη οι πρωταγωνιστές είναι τρεις.

### 3. Πώρινο ανάγλυφο της Γόρτυνας αρ.9 (πιν. 4.1)

Η επικρατέστερη άποψη είναι ότι πρόκειται για ορθοστάτη, αλλά θα επινέλθουμε.<sup>12</sup> Αποκαταστάθηκε σταδιακά από κομμάτια που βρέθηκαν στο ναό (στην κορυφή της ακρόπολης) και στα θεμέλια του βόρειου τείχους της Βυζαντινής βασιλικής.

Αποσπασματικά σωζόμενο ανάγλυφο μεγάλων διαστάσεων με τρεις μορφές, δαιδαλικής τεχνοτροπίας, σε παράταξη. Φορούν ψηλό πόλο που προβάλλει πάνω στο άνω οριζόντιο γείσωμα του ορθογώνιου τεκτονικού πλαισίου. Οι δύο ακριανές γυναικείες μορφές στέκονται κατά μέτωπο, γυμνές, με τα χέρια στα πλάγια κατά μήκος του σώματος, και τα πόδια κλειστά και ευθυγραμμισμένα. Από την μεσαία μορφή σώζεται μόνο τμήμα του κεφαλιού με τον θώρακα, καθώς και μέρος από τον μηρό και την κνήμη του αριστερού ποδιού. Τα πόδια της ήταν προφανώς σε διασκελισμό. Το σώμα συστρεφόταν κατά τέτοιο τρόπο ώστε τα πόδια παριστάνονταν κατά τομή, ενώ ο κορμός κατά μέτωπο. Τα χέρια της εκτείνονται πίσω από την πλάτη των γυναικών. Τα δάκτυλα των χεριών της διακρίνονται ψηλά στην έξω πλευρά της κεφαλής των γυναικών.

Ύστερης δαιδαλικής περιόδου

Διαστ. Y.1, 50μ. Πλ.1, 07μ.

Μουσείο Ηρακλείου 379

Rizza/Scrinari 1968: αρ.9, 156-157

<sup>11</sup> Blome 1982: 78-79. LIMC «*Ηεληνε*»: no.210 κ.εξ.

<sup>12</sup> Rizza/Scrinari 1968: 234 (χρονολόγηση), 50 (ορθοστάτης)

Η Price το συγκαταλέγει στα έργα που αποδίδουν την απολλώνια τριάδα, κατ' αναλογία με τα σφυρήλατα της Δρήρου, τη ζώνη της Φορτέτσας και τα ανάγλυφα της Σπάρτης.<sup>13</sup> Κανείς δεν δέχεται, άλλοι δια της απόρριψης, άλλοι δια της αποσιώπησης, την πρόταση του Κορρέ. Αυτός ταύτισε τις μορφές με τον Δία και τις Γεραιστιάδες Νύμφες.<sup>14</sup>

4. Δύο αναθηματικά πλακίδια του 7ου αι. από το ναό της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη.

Δεν δηλώνεται συγκεκριμένος τόπος εύρεσης των αντικειμένων.

Ελεφάντινο πλακίδιο (πιν. 4.2)

Σώζεται αποσπασματικά και σε άσχημη κατάσταση. Αποκαθίστανται τρεις μορφές: ένας άνδρας στο κέντρο και δύο γυναικές εκατέρωθεν που στρέφονται προς το μέρος του. Καλύτερα διατηρείται η αριστερή γυναικεία μορφή. Φοράει μακρύ χιτώνα με ζώνη, κατάφορτο από διακοσμητικά μοτίβα, και πιθανώς επίβλημα. Τα μαλλιά της είναι χωρισμένα σε πλοκάμους που πέφτουν στους ώμους. Οι ανάγλυφοι διακοσμητικοί κύκλοι πάνω από τους βοστρύχους του μετώπου ανήκουν μάλλον σε κάλυμμα κεφαλής που συγκρατίσταν με ταινία. Είχε τα χέρια της στα πλάγια σε ευθυτενή στάση. Το αριστερό χέρι δεν σώζεται παρά έως τον αγκώνα. Ανάλογη όψη παρουσιάζει και η δεξιά γυναικεία μορφή, που αποκαθίσταται όμως σε μικρότερο βαθμό. Διαφορές εντοπίζονται στις διακοσμητικές λεπτομέρειες του ενδύματος (κοντομάνικος χιτώνας) και της κόμης (ενιαία μάζα με κάθετες και οριζόντιες επάλληλες εγχαράξεις, χωρίς πλοκάμους).

Από την ανδρική μορφή στο κέντρο διατηρείται μόνο τμήμα της κεφαλής και του θώρακα, καθώς και μικρό μέρος από το πόδι και την αριστερή (της) κνήμη. Το πάνω μέρος του σώματος παριστάνεται μετωπικά, ενώ από τη μέση και κάτω κατά τομή. Φοράει κοντό χιτώνα με ζώνη καλυμένο με διακόσμητικά σχέδια. Ομοιότροπα αποδίδονται τα μαλλιά της με εκείνα της δεξιάς γυναικείας μορφής. Τρεις βόστρυχοι πέφτουν στο μέτωπο. Ευδιάκριτα είναι τα χαρακτηριστικά του προσώπου της.

760-700π.Χ.

Διαστ.: Y. 0,10μ. Πλ. 0,9μ.

Αρχ. Μουσείο Σπάρτης (Αρτ.Ορθία 15 515)

Marangou 1969: αρ.19, 40-46

Σε παλαιότερη σχεδιαστική αποκατάσταση του ελεφάντινου αναγλύφου η ανδρική μορφή κρατούσε επι καρπω την γυναικεία (ή τις δύο γυναικείες, δεν είναι σαφές), στοιχείο που η σημερινή κατάσταση του αναγλύφου δεν επιτρέπει να συμπεράνουμε με ασφάλεια. Η Μαραγκού επισημαίνει ότι και εδώ έχουμε να κάνουμε με το γνωστό στην πρώιμη ελληνική τέχνη εικονογραφικό μοτίβο της τριάδας (*Dreiheitbild*). Οι γυναικείες μορφές είναι ντυμένες –μάλιστα η ενδυμασία είναι περίτεχνη– σε αντίθεση με εκείνες του τηλίνου αναγλύφου (βλ. αμέσως παρακάτω)

Οσον αφορά τώρα την ταύτιση της θεϊκής τριάδας κανείς δεν δίνει πειστική απάντηση. Υπέθεσαν ότι πρόκειται για τον Διόνυσο με τις δύο θεότητες του ιερού, την Άρτεμη και την Ειλείθυια, αλλά το ζήτημα παραμένει ανοιχτό. Η Price αποκλείει την εκδοχή της Ειλείθυιας, διότι λατρευόταν σε ξεχωριστό ιερό κοντά στον ναό.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Price 1971: 59

<sup>14</sup> Κορρές 1968:115-118. Ως γνωστόν οι Νύμφες αυτές ανέθρεψαν τον ολύμπιο Θεό. H Böhm (1990:139, σημ.647) δεν τη συζητά καν.

<sup>15</sup> Dawkins 1929: 159, 207. Marangou 1969: 46, υποσημ.261, H.Price 1971: 50-51

#### Πήλινος ναΐσκος (πιν. 4.4)

Παριστάνονται τρεις ανάγλυφες μορφές. Δύο γυμνές γυναικείες που έχουν το αριστερό χέρι στο εφηβαίο και το δεξί στο στήθος. Ανάμεσα τους στέκεται ανδρική μορφή με το δεξί χέρι στο στήθος και το άλλο στο πλάι σε ευθυτενή στάση. Η πλούσια κόμη των μορφών πέφτει με τη μορφή ενιαίας μάζας στα πλάγια των προσώπων, σύμφωνα με τη αιγυπτιακό πρότυπο.

Υστεροδαιδαλικό (570/560π.Χ.)

Διαστ.: Y. 0,18 μ.

Αρχ. Μουσείο Σπάρτης

Dawkins 1929: ap.16, 159. Böhm 1990: 161 (TK 8)

Η τεχνοτροπία του πήλινου αναγλύφου ακολουθεί στενά τα αιγυπτιακά πρότυπα και είναι πολύ διαφορετική εκείνης του ελεφάντινου. Η Price εντάσσει και τα δύο στην κατηγορία των έργων που παριστάνουν την Άρτεμη και τη Λητώ μαζί με τον Απόλλωνα.<sup>16</sup>

5. Σε αυτά προστίθενται δύο περιπτώσεις που η αποκατάσταση τριάδας είναι αβέβαιη:

#### Πώρινο ανάγλυφο της Γόρτυνας ap.8 (πιν. 4.3)

Κομμάτια από το ανάγλυφο χρησιμοποιήθηκαν στην τοιχοδομία της βυζαντινής εκκλησίας.

Αποσπασματικά σωζόμενο ανάγλυφο μεγάλων διαστάσεων με τρεις μορφές σε παράταξη. Σώζεται το κεφάλι δύο γυναικείων μορφών, που φέρουν ιδιαίτερα ψηλό πόλο. Από την αριστερή διατηρείται επίσης μέρος της βουβανικής χώρας και των μηρών. Φαίνεται ότι η μορφή ήταν γυμνή. Ανάμεσα στις δύο γυναικείες μορφές υπήρχε και τρίτη, από την οποία βασικά σώζεται μόνο ο πόλος που φόραγε στο κεφάλι και μικρό τμήμα της κόμης.

Μέσης δαιδαλικής περιόδου

Διαστ.: Y.1, 57μ. Πλ.1,08μ.

Μουσείο Ηρακλείου

Rizza/ Scrinari 1968: 156, ap.8

Το γορτύνειο ανάγλυφο χρονολογείται στη μέση δαιδαλική περίοδο.<sup>17</sup> Στυλιστικά μιμείται αιγυπτιακά πρότυπα. Όλοι συμφωνούν ότι παριστάνονται τρεις μορφές, αλλά υπάρχει διαφωνία για το φύλο της μεσαίας. Η πλειονότητα των ερευνητών τάσσεται υπέρ της άποψης ότι η κεντρική μορφή είναι ανδρική, κυρίως λόγω του ελαφρώς μεγαλύτερου ύψους της που υποδεικνύει και τον διακριτό χαρακτήρα της.<sup>18</sup> Παλαιότερα ο Rizza θεώρησε ότι είναι γυναικεία, συσχετίζοντας αυτό το ανάγλυφο με το ναΐσκο ap.127, όπου σώζονται τρεις γυναικείες μορφές σε παράταξη.<sup>19</sup> Η Böhm εκτιμά ότι η παλαιότερη αποκατάσταση του Levi, με τις τέσσερις μορφές, είναι πιο πτειστική (πιν. 7.1). Επισυνάπτει μία ακόμη παραμελημένη μορφή από τον κατάλογο του Rizza. Τελικά καταλήγει ότι οι μορφές στο ναΐσκο μπορεί να ήταν έως και πέντε.<sup>20</sup>

Το μικρό πλάτος της ανάγλυφης πλάκας ap.9 γεννά αμφιβολίες σχετικά με τη δυνατότητα να είχε τεκτονικό ρόλο.<sup>21</sup> Σχεδόν όμοιες είναι και οι διαστάσεις του

<sup>16</sup> Price o.p.: 59

<sup>17</sup> Rizza/Scrinari 1968: 230 (χρονολόγηση)

<sup>18</sup> Koppres 1968: 115. Price 1971: 59. Blome 1982: 126. Böhm 1990: 96

<sup>19</sup> Rizza/Scrinari 1968:156

<sup>20</sup> Böhm 1990: 98. Rizza/Scrinari 1968: 171, ap.124b

<sup>21</sup> Rizza/Scrinari 1968: 157. Προτείνεται και για αυτό, όπως και για το ap.8, η λύση του ορθοστάτη.

ανάγλυφου αρ.8. Αν επιμένουμε να τα θεωρούμε αρχιτεκτονικά μέλη, τότε θα πρέπει να ήταν οιονεί ορθοστάτες, δηλαδή ανάγλυφες επενδύσεις του τοίχου. Ανεξήγητη παραμένει όμως η χρονολογική απόσταση που χωρίζει τα έργα.

Δεν βλέπω για ποιο λόγο θα 'πρεπει να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο να ήταν αναθήματα ή ακόμη και τα ίδια τα λατρευτικά αντικείμενα του ιερού. Το νεότερο ανάγλυφο (αρ.9) αντικατέστησε το παλαιότερο (αρ.8); Τον δο αι. έχουμε παραδείγματα μη αρχιτεκτονικών αναγλύφων σε μεγάλη κλίμακα, όπως η βοιωτική στήλη με τον Δέρμυ και τον Κίττυλο.

### Σφυρήλατα αγάλματα της Ολυμπίας (πιν. 5)

Οι ανασκαφείς επιμένουν ότι κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για αναθηματικό έργο, παρόλη την ομοιότητα με τη λατρευτική τριάδα της Δρήρου, καθώς ανακαλύφθηκε μαζί με άλλα αναθηματικά αντικείμενα σε ένα από τα πολλά φρεάτια της περιοχής του Σταδίου. Τα αντικείμενα αυτά καταχώθηκαν στο α'τέαρτο του 5ου αι.π.Χ.

Σώζονται κομμάτια από τα ενδύματα των αγαλμάτων και αποσπασματικά μέρος της κεφαλής, της κόμης (κάθετοι βόστρυχοι) και των χεριών από τις δύο μικρές μορφές. Αποκαθίστανται δύο γυναικείες μορφές. Θα είχαν ύψος γύρω στα 2/3 του φυσικού. Όσο για την τρίτη, εμφανώς ψηλότερη –σχεδόν ανθρώπινων διαστάσεων – είναι αδύνατον να πει κανείς με ασφάλεια αν είναι ανδρική ή γυναικεία.

Τα γυναικεία αγάλματα έχουν κατασκευαστεί σύμφωνα με τις τεχνοτροπικές αρχές του 7ου αι.π.Χ.: τα χέρια σε ευθυτενή στάση στα πλάγια, οι βόστρυχοι πέφτουν εκατέρωθεν του προσώπου έως το ύψος των ώμων. Από την ζώνη του ποδήρη χιτώνα της αριστερής γυναικείας μορφής ξεκινά κάθετη παρυφή. Σε αυτήν διακρίνει κανείς μέσα σε μικρές μετόπες ιππείς, (αρπακτικά;) πτηνά, επίθεση λιονταριού σε κερασφόρο ζώο. Χαμηλά στον ποδήρη χιτώνα τα διακοσμητικά θέματα αναπτύσσονται μέσα σε οριζόντιες μπορντούρες. Εκτός από φυτικά μοτίβα εικονίζονται και σκηνές κυνηγιού (;).<sup>22</sup> Αντίστοιχα διαρθρώνεται και ο διάκοσμος του χιτώνα της άλλης γυναικείας μορφής. Στην παρυφή διακρίνεται καθαρά μονομαχία πολεμιστών πάνω από πεσμένο στο έδαφος νεκρό ή πληγωμένο άνδρα, εραλδικές σφίγγες εκατέρωθεν φυτικού κοσμήματος, συνάθροιση πτηνών (υδρόβια και αρπακτικά;). Στις οριζόντιες λωρίδες παριστανόταν μάλλον επίθεση λιονταριών σε οικόσιτα (;) ζώα (σώζονται μόνο τα αιλουροειδή και μέρος από τη ράχη βοοειδούς).

Τα συναρτημένα μεταλλικά ελάσματα που αποτελούσαν το πίσω μέρος των χιτώνων (και των δύο αγαλμάτων) έχουν διακοσμητικά θέματα ανατολικής τεχνοτροπίας: πομπές γυναικών, γυναίκα ανάμεσα σε δαιμονικές(;) μορφές με στεφάνια που αδράχνουν τα υψωμένα χέρια της, φόνος λιονταριού από δύο ανδρικές μορφές, ιππείς, μιξογενή όντα.

Το μπροστινό μέρος του χιτώνα (έλασμα ελληνικής προέλευσης) της μεσαίας μορφής καλύπτεται από κάθετες ραβδώσεις, που αποδίδουν τις πτυχές του υφάσματος. Χάλκινα ελάσματα ανατολικής προέλευσης με ανάγλυφη διακόσμηση προσαρμόστηκαν στα πλάγια και στην πίσω όψη του χιτώνα. Παριστάνονται εραλδικά τοποθετημένες σφίγγες, πομπές αιγάγρων, αιγάγροι που τους επιπίθενται λιοντάρια, σύλληψη και θανάτωση αιλουροειδούς από άνδρες, γυναίκα με υψωμένα χέρια που τα κρατούν δύο δαιμονικές (;) μορφές δεξιά και αριστερά

<sup>22</sup> Τα σκυλιά, που ορμάνε σε κάπτρο και σε αίγαγρο, μοιάζουν περισσότερο με αιλουροειδή. Ωστόσο η αντιπαραβολή με άλλα παραδείγματα σε αγγεία του 7ου αι. έδειξε ότι μάλλον πρόκειται πράγματι για σκυλιά, και συνεπώς για παράσταση κυνηγιού (Borell/Rittig 1998: 139-140). Πρόσεξε την ουρά που δεν γυρίζει πάνω στη ράχη, δηπως συμβαίνει σε όλα τα άλλα αιλουροειδή.

*της πομπές βοοειδών συνοδεία ανθρώπων, λιοντάρι που ορμάει σε τάυρο, αίγαγροι που δέχονται επίθεση από λιοντάρια. Σε μεγάλη μετόπη εικονίζονται δύο μιξογενή όντα (με φτερά και ανθρώπινο σώμα) ανάμεσα σε υπερυψωμένο αντικείμενο απροσδιόριστης φύσης (το κρατούν);, στο πάνω μέρος του οποίου υπάρχει μετάλλιο με (γυναικεία;) μορφή που κρατά στεφάνι. Μπροστά στα πόδια τους στέκεται άλλο αντικείμενο με δενδροειδή όψη.*

Γύρω στο 675/650 π.Χ.

Διαστ.: υποθ.Υ.γυν.: 1, 20μ. υποθ.Υ.μεσ.μορφής: 1, 60μ.

Borell/Rittig 1998

Χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 7ου αι. και αποδίδονται σε κρητικό εργαστήριο. Στην κατασκευή της ένδυσης των σφυρήλατων χρησιμοποιήθηκαν ελάσματα από μεταλλικά αντικείμενα ανατολικής προέλευσης, που είχαν φτάσει παλαιότερα στην Ολυμπία με άλλη αφορμή. Στη διαδικασία αποκατάστασης βοήθησε πολύ η αντιπαραβολή με τα σφυρήλατα της Δρήρου.

Μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν για την ταυτότητα της τριάδας. Οι Borell και Rittig με μεγάλη επιφύλαξη αναφέρουν ότι το εικονογραφικό θέμα του κυνηγιού καθιστάται υποψήφια την Άρτεμη ως θεότητα που παριστάνεται στο αριστερό γυναικείο άγαλμα. Δεν θεωρούν πάντως εντελώς άστοχη ή απίθανη την ταύτιση των σφυρήλατων με την απολλώνια τριάδα.<sup>23</sup> Σύμφωνα με τη θεωρία της Ναννώς Μαρινάτου, η παρουσία των ιππέων και της μονομαχίας ερμηνεύεται αν δεχτούμε ότι βασική ιδιότητα της Πότνιας Θηρών είναι η προστασία των πολεμιστών.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Borell/Rittig 1998: 201 (και υποσημ.452)

<sup>24</sup> Μαρινάτου 2000: 87

## **II. Με αφορμή τη θεωρία της Ναννώς Μαρινάτου. Μεθοδολογικά προβλήματα**

Η Νανώ Μαρινάτου προσπάθησε να θέσει τις αρχές μιας συνολικής ερμηνείας του μοτίβου της τριάδας που συνίσταται από δύο γυναικείες μορφές - αδιάφορο αν είναι ντυμένες ή γυμνές- εκατέρωθεν μιας ανδρικής.

Το ελαφρώς μεγαλύτερο ύψος των γυναικών (λόγω των ψηλών πόλων) στη ζώνη της Φορτέτσας έναντι του άνδρα αποτελεί πιθανή ένδειξη της θεϊκής υπόστασης τους. Για την Μαρινάτου, στη ζώνη συναντάμε εκείνο το αφηγηματικό στοιχείο που αργότερα θα πάρει έναν χαρακτήρα περισσότερο εμβληματικό (π.χ. περίπτωση των γορτύνειων αναγλύφων): σε ένα κτίριο υπό πολιορκία ένας άνδρας προστατεύεται από δύο γυναικείες θεότητες. Ο άνδρας, αν και καθ' όλα όμοιος με τους υπόλοιπους τοξότες της παράστασης, μπορεί να είναι ηγέτης ή θεός. Άλλωστε, επισημαίνει η ερευνήτρια, η ερμηνεία του κτιρίου ως οίκου του άρχοντα και ταυτόχρονα των θεοτήτων βασίζεται στην αντίληψη που έχουμε σήμερα για την κοσμική και ταυτόχρονα θρησκευτική λειτουργία των κρητικών ναών. Δεδομένου ότι στους ναούς της Κρήτης συσκέπτονταν τα αρσενικά μέλη της ελίτ, θα αναμέναμε να ήταν αφιερωμένοι σε αρσενική πολεμική θεότητα. Ωστόσο, τα τμήματα γυναικείων αγαλμάτων και τα ειδώλια που βρέθηκαν σε αρκετούς κρητικούς ναούς αποτελούν ενδείξεις για τη λατρεία γυναικείας θεότητας. Η γυμνή θεά λοιπόν δεν είναι υπεύθυνη για την γυναικεία γονιμότητα, αλλά πρωτίστως για την προστασία των ανδρών. Είναι η πρώιμη μορφή της «προστάτριας θεάς» (patron deity). Έτσι, δικαιολογείται και η σταδιακή επικράτηση των παλλαδίων στα αναθηματικά σύνολα της Γόρτυνας έναντι των άλλων γυναικείων ειδωλίων (γυμνών και ντυμένων).

Για τη Νανώ Μαρινάτου το μοτίβο της τριάδας, και ειδικότερα των δύο προστατριών θεοτήτων, είναι αιγυπτιακής εμπνεύσεως και αντιστοιχεί σε εκείνο του Όρου, της Ισιδας και της Νέφθυς. Από την άλλη, πιστεύει ότι η ιδέα της γυμνής προστάτριας θεάς με αποτροπαϊκό χαρακτήρα έφτασε στην Κρήτη μέσω άλλης διαδρομής. Οι κάτοικοι του νησιού γνώρισαν τη θεά μέσα από τις εικόνες της σε συρο-παλαιοιστινιακά φυλαχτά, όπλα και ειδώλια, γενικώς αντικείμενα εμπορικής συναλλαγής. Αυτή η θεϊκή υπόσταση δεν υπάρχει στη μινωική θρησκεία. Είναι αποτέλεσμα καλλιτεχνικού και θρησκευτικού συγκρητισμού που έλαβε χώρα στην Ανατολική Μεσόγειο, και εντοπίζεται στην Κρήτη, στη Συρία, στην Κύπρο. Οι Έλληνες δανείστηκαν το ανατολικό θέμα «θεά και πολεμιστής». Το αναπαρήγαγαν

άλλοτε ντύνοντας τη θεά, και άλλοτε διατηρώντας τη γυμνή για να ενισχύσουν «την μαγική ετερότητα της προστάτριας».<sup>25</sup>

Καταλήγει στα εξής συμπεράσματα: κρίσιμοι παράγοντες στο παραπάνω εικονογραφικό σχήμα είναι η πλαισίωση της ανδρικής μορφής από τις γυναικείες και ο αριθμός τρία, όχι η γυμνότητα. Ο άνδρας είναι ο πρωταγωνιστής, καθώς εμφανίζεται συνήθως σε ενεργητική στάση, σε αντίθεση με τις γυναικείες που στέκονται παθητικά. Συντάσσεται με όσους πιστεύουν ότι στην τέχνη της ανατολίζουσας περιόδου οι μορφές δεν απεικονίζουν πάντοτε θεούς ή συγκεκριμένους ήρωες της μυθολογίας. Θα ήταν άλλωστε δύσκολο να δεχτούμε ότι στην περίπτωση της Γόρτυνας ο Απόλλων συνοδεύεται από την Άρτεμη και τη Λητώ γυμνές. Το τριαδικό σχήμα συνιστά μια «μαγική φόρμουλα», όπως μας λέει.<sup>26</sup> Αυτό αποδεικνύει ο λειτουργικός χαρακτήρας, και επουδενί μυθολογικός, της συμμετρικής επανάληψης των γυναικείων μορφών στην πρόσωψη του Πρινιά, καθώς και το γεγονός ότι σε αρκετές περιπτώσεις (Γόρτυνα, Πρινιάς, πήλινο πλακίδιο από το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος) οι γυναικείες μορφές είναι πανομοιότυπες.

Ποια είναι η ανδρική μορφή στο κέντρο; Θεός ή άνθρωπος; Στον Πρινιά η Μαρινάτου υπέθεσε ότι οι δύο γυναικείες θεότητες πλαισιώνουν συμβολικά τους επισκέπτες του ιερού, δηλαδή πιθανότατα τους μάχιμους νέους της κρητικής αριστοκρατίας. Συνεπώς το ίδιο θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ισχύει και στις υπόλοιπες τριάδες. Οι άνδρες βρίσκονται υπό την προστασία της θεάς, η οποία για λόγους αποτελεσματικότητας διπλασιάζεται. Η συγγραφέας καταλήγει ότι η ιδεολογία της θηλυκής πατρωνίας (of female patronage) οδήγησε σταδιακά στο μοτίβο της Αρχαϊκής περιόδου, όπου εμφανίζονται μαζί η προστάτρια θέα και ο νεαρός ήρωας (patronage goddess and the young hero).<sup>27</sup>

Με αφετηρία την θεωρία της Μαρινάτου, θα προσπαθήσω να ξετυλίξω το κουβάρι των ερμηνευτικών προβλημάτων που θέτει το μοτίβο της τριάδας. Ταυτόχρονα θα σχολιάζονται κριτικά και οι ερμηνευτικές προτάσεις των άλλων ερευνητών. Επέλεξα να σταθώ σε μεθοδολογικά κυρίως ζητήματα που εγείρει η ερμηνευτική ανάλυση της Μαρινάτου. Ως γενική εκτίμηση θα έλεγα ότι, παρ' όλες τις κατά καιρούς εύστοχες παρατηρήσεις, δυσκολεύτηκα να βρω λογική ακολουθία στην ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας της.

## 1. Η καταγωγή της τριάδας. Ο ρόλος των ανατολικών προτύπων

Καταρχήν τίθεται ένα σημαντικό μεθοδολογικό πρόβλημα. Σε ποιο βαθμό ο παραλληλισμός έργων του ελλαδικού χώρου με άλλα της Ανατολής μπορεί να μας δώσει αξιόπιστες ερμηνείες για το χαρακτήρα και το ρόλο των πρώτων. Η διερεύνηση της προέλευσης ιδεών και μέσων είναι μια γοητευτική διαδικασία, αλλά έχει κάποια όρια. Δεχόμαστε ότι από τη δυναμική σύζευξη δύο ή περισσότερων στοιχείων προκύπτει κάπι ολοκληρωτικά νέο. Ο προσδιορισμός των επιμέρους στοιχείων δεν μπορεί να μας αποκαλύψει το εύρος και την ουσία του νέου.

Πιο απλά, η καταγραφή κοινών συμβόλων και εθίμων σε διάφορα μέρη της Μεσογείου –τότε και σήμερα– λέει πολλά για το ενιαίο μεσογειακό πολιτισμικό υπόβαθρο, τις επαφές των λαών, την ανθρώπινη φύση, αλλά συμβάλλει ελάχιστα στην κατανόηση της λειτουργίας αντικειμένων και εννοιών σε κάθε τόπο ξεχωριστά. Μπορεί να υπήρχε ένας θεός στο συρο-χεττιτικό πολιτισμό ή στον «βορειο-δωρικό»

<sup>25</sup> Μαρινάτου 2000: 27-31, 78-83

<sup>26</sup> Μαρινάτου ο.π.: 81

<sup>27</sup> ο.π.: 78-83. Εκτός από την γυμνή θεά, και η Πότνια θηρών, ήδη από τον 7ο αι., είναι θεά-προστάτρια του άνδρα, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων όπου συνοδεύεται από γυναικείες μορφές (βλ. Dawkins 1929, 260, εικ.120).

με χαρακτηριστικά που μας φέρνουν στο νου το θεό Απόλλωνα. Αυτό όμως δεν βοηθά να κατανοήσουμε συγκεκριμένα τον τρόπο που «οι Έλληνες» -πολλών πόλεων και διαφορετικών χρόνων- αντιλαμβάνονταν τη φύση και το ρόλο του Απόλλωνα. Η καταγωγή είναι ένα πρόβλημα, ένα άλλο είναι η λειτουργία.<sup>28</sup>

Η Μαρινάτου στην ουσία υποτάσσει το δεύτερο στο πρώτο. Παίρνει από τη Συρία το συμβολικό νόημα της γυμνής θεάς και από την Αίγυπτο το μοτίβο της τριάδας. Ο θρησκευτικός συγκρητισμός είναι υπεύθυνος για την ανάμειξη τους. Το αποτέλεσμα είναι οι Έλληνες να κληρονομήσουν την ιδιότυπη σχέση θεάς (ενίστε διπλασιασμένης) με τον πολεμιστή ή τον ήρωα (στα αρχαϊκά χρόνια). Αυτή η θρησκευτική αντίληψη θα πρέπει να είχε μικρή διάρκεια ζωής, διότι, αντίθετα απ' ό,τι πιστεύει η Μαρινάτου, στην ελληνική μυθολογία δεν υπάρχει η έννοια της προνομιακής σχέσης ανάμεσα στη γυναικεία θεότητα και τον νεαρό ήρωα. Δεν γνωρίζουμε καμία συγκεκριμένη θεά που να βοηθά όλους ανεξαρτήτως τους άνδρες πολεμιστές ή ήρωες. Η έννοια της προστασίας δεν έχει κανένα νόημα αν δεν συνοδεύεται από την παρατήρηση πώς και γιατί μια θεότητα δρα υπέρ κάποιου θνητού. Μάλιστα «ο τρόπος δράσης ενός θεού είναι πιο χαρακτηριστικός από το σύνολο των τόπων ή των περιστάσεων όπου ασκεί τη δράση του», μας λέει ο Vernant.<sup>29</sup> Θα έχουμε την ευκαιρία να επανέλθουμε στο ζήτημα πιο κάτω.

Προς το παρόν, ας σταθούμε στο παράδειγμα που φέρνει η ίδια η Μαρινάτου. Ο Ηρόδοτος αναφέρει ότι, όταν οι Σκύθες εισέβαλαν στην Παλαιστίνη λεηλάτησαν το ιερό της Αφροδίτης -μιας γυμνής θεάς ενδεχομένως;- με αποτέλεσμα να προσβληθούν από την «γυναικεία αρρώστια», δηλαδή την ανικανότητα. Για την ευρευνήτρια η ιστορία δείχνει ότι η γυμνή θεά εξουδετερώνει τον επικίνδυνο εχθρό, όπως ισχύει και στην θρησκευτική παράδοση της Μέσης Ανατολής.<sup>30</sup> Συνεπώς αποδεικνύει ότι η γυναικεία γυμνότητα είχε πρωτίστως αποτροπαϊκό και προστατευτικό χαρακτήρα.

Πρώτον, εδώ η θεά προστατεύει τον ιερό της χώρο. Η λεηλασία του ιερού συνιστά προσβολή στη λατρευόμενη θεότητα. Δεύτερον, και σημαντικότερο, δεν επιλέγει τυχαία τιμωρία για τους παραβάτες. Υπονοείται ότι ο τομέας που η θεά χρησιμοποιεί τη μαγική της δύναμη είναι η ανθρώπινη γονιμότητα. Η θεά προσφέρει δηλαδή τη δυνατότητα αναπαραγωγής. Η «Αφροδίτη» προφανώς εκδικείται τους ενόχους στερώντας τους ακριβώς απ' αυτή τη δυνατότητα, που ήταν η αρμοδιότητα της. Συνεπώς, όταν προσβάλλεις αυτή τη θεά, τιμωρείσαι με ανικανότητα.

Η S.Böhm, στην διεξοδική μελέτη της για την γυμνή γυναικεία μορφή των πρώιμων χρόνων, θέτει σαφώς το ερώτημα αν, και σε ποιες περιπτώσεις, τα εισαχθέντα αντικείμενα εξ Ανατολής διατήρησαν την πρωταρχική θρησκευτική συνδήλωση τους ή την έχασαν ολοκληρωτικά. Μεγαλύτερο ερμηνευτικό πρόβλημα παρουσιάζουν οι ντόπιες (ελληνικές) μιμήσεις ή δημιουργικές αναπαραγωγές του μοτίβου. Υπάρχουν περιπτώσεις, όπως οι γυμνές ελεφάντινες μορφές που κοσμούσαν χρηστικά σκεύη, όπου ο θρησκευτικός χαρακτήρας είναι ανύπαρκτος. Το μοτίβο μπορεί να εκπέμπει ερωτική διάθεση, αλλά δεν παραπέμπει σε ορισμένη λατρευτική γνώση.<sup>31</sup> Λειτουργεί, θα λέγαμε, περισσότερο ως εξωτικός διάκοσμος. Δεν συμβαίνει το ίδιο στην περίπτωση των πήλινων ειδωλίων που βρέθηκαν σε ιερά (Γόρτυνα, Αξό, Σύμη Βιάννου κ.α.), καθώς διατηρούν ένα χαρακτήρα βασικά θρησκευτικό, χωρίς αυτό να σημαίνει όμως ότι αναπαράγουν πιστά εκείνον μιας ανατολικής λατρείας.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Ο Burkert (1993: 310) αναφέρει ότι το τόξο, το βέλος, το ελάφι, το ζαρκάδι και το λιοντάρι είναι σύμβολα του σημιτικού θεού Ρεσεπτ που κληροδοτήθηκαν στον Απόλλωνα. Ο Simon (1985:132) σχεδόν ταυτίζει τον βαβυλωνιακό θεό Σαμάς (Schamasch) με τον Απόλλωνα. Για παλαιότερες ερμηνείες σχετικά με την καταγωγή του Απόλλωνα βλ. Aly 1908, Miller 1939.

<sup>29</sup> Vernant 1993: 204. Την διάκριση αυτή οφείλει στην ανάλυση του Dumézil.

<sup>30</sup> Ηροδ. 1.105. Μαρινάτου 2000: 31

<sup>31</sup> Böhm 1990: 134-136

<sup>32</sup> Για την Böhm 1990:134-135

Όσον αφορά ειδικά τις τριάδες, οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν ότι το εικονιστικό πρότυπο ήταν αιγυπτιακής προέλευσης, πράγμα πολύ πιθανό.<sup>33</sup> Η άποψη του Rizza ότι πρόκειται για «interpretatio graeca» της αιγυπτιακής τριάδας γίνεται πιο εύκολα αποδεκτή από εκείνη της Hadzisteliou-Price, η οποία στην ελληνική τριάδα βλέπει «a translation of the Egyptian Triad of Nephthys-Horus-Isis to the Greek one of Leto-Apollo-Artemis...». <sup>34</sup> Τέοια απόλυτη εικονογραφική αντιστοιχία δεν υφίσταται. Οι Ήσις και Νέφθυς, εκτός ότι δεν παρουσιάζονται ποτέ γυμνές, είναι αδελφές.

Πέραν τούτου, δεν έτυχε προσοχής η εξής σημαντική λεπτομέρεια. Σχεδόν πάντα οι γυναικείες μορφές της αιγυπτιακής τριάδας φέρουν διακριτικά σημάδια στο κεφάλι που τις διαφοροποιούν, ακόμα και αν κατά τ' άλλα είναι πανομοιότυπες, και επιτρέπουν στον θεατή, τότε και σήμερα, να τις ταυτίσει με συγκεκριμένες θεές.<sup>35</sup> Η αιγυπτιακή τριάδα συνίσταται από τρεις διακριτές θεότητες.

Δεν συμβαίνει το ίδιο με τις εν λόγω «ελληνικές» τριάδες. Οι γυναικείες μορφές, γυμνές ή ντυμένες, είναι πανομοιότυπες και δεν κρατούν σύμβολα που να προσδιορίζουν την υπόσταση τους. Η ελάχιστη διαφορά που παρουσιάζουν ενίστε στο μέγεθος □περίπτωση σφυρήλατων Δρήρου□ ή στα διακοσμητικά μοτίβα της ένδυσης τους □περίπτωση ελεφάντινων Ορθίας Αρτέμιδος□ δεν αρκεί για να διαφοροποιήσει ουσιαστικά τις μορφές και να τις ταυτίσει με δύο διακριτές θεϊκές υποστάσεις, όπως είναι η Λητώ και η Άρτεμις.<sup>36</sup>

Αυτό δεν είναι λόγος ικανός να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η τριαδική διάταξη συνιστά απλώς «μαγική φόρμουλα», χωρίς να κρύβονται μυθικά πρόσωπα πίσω από τις μορφές. Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να συμφιλιωθούμε με την ιδέα, στην περίπτωση που η τριάδα παριστανόταν μόνο σε ειδώλια ή φυλαχτά. Αδυνατώ να συλλάβω όμως τον τρόπο που θα εφαρμόσουμε αυτή τη θεωρία στις λατρευτικές τριάδες. Παριστάνουν τα σφυρήλατα της Δρήρου λατρευτικές υποστάσεις; Αν ναι, τότε έχουν ονόματα. Ότι δεν είμαστε βέβαιοι για αυτά, είναι άλλο ζήτημα.

Ορθά παρατηρεί η Böhm ότι η ενεργητική στάση του άνδρα στο γορτύνειο ανάγλυφο –αγκαλιάζει τις δύο γυναίκες– υποδεικνύει διαφορετική σχέση ανάμεσα στις τρεις μορφές από εκείνη του κρητικού αριστοκράτη (ή του ήρωα) που προστατεύεται από δύο θεές (ή μία εις διπλούν) απροσδιόριστης ταυτότητας. Το αγκάλιασμα του άνδρα είναι κίνηση ερωτικής διεκδίκησης ή εξουσίας πάνω στις γυναίκες, και ως εικονογραφικό κλισέ συναντάται στο θέμα του «ιερού γάμου». Ο άνδρας εγκαταλείπει την παθητική μετωπικότητα των αιγυπτιακών προτύπων. Η ενεργητική στάση των χεριών του, και των ποδιών του, μας εισάγει σε αυτό που η Böhm ονομάζει «Handlungsbild», εικόνα με δράση-πλοκή, και είναι ελληνικής έμπνευσης. Οι μορφές, έστω και υποτυπωδώς, συμπλέκονται. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν και η ζώνη της Φορτέτσας και το ελεφάντινο πλακίδιο από τον

<sup>33</sup> Μαρινάτου 2000: 82. Price 1971: 59, 69

<sup>34</sup> Blome 1982: 80. Rizza/Scrinari 1968: 251. Price 1971: 59, 69. Η Price πιστεύει ότι, αν και ο τύπος των δύο όμοιων γυναικείων μορφών -σε όρθια ή καθιστή στάση- συναντάται στα Μινωϊκά και Μυκηναϊκά χρόνια, το μεγάλο χρονολογικό χάσμα έως την επανεμφάνιση του στα τέλη του 8ου αι., αλλά και η διαφορετική εικονογραφική απόδοση του, επιβάλλει να αναζητήσουμε διαφορετικές πηγές έμπνευσης. Η ερευνήτρια παρατηρεί ότι η επιδραση της ανατολικής τέχνης ήταν παρούσα ήδη από τα προϊστορικά χρόνια, απλώς από τον 8ο αι. και εξής έδωσε νέα ώθηση στην θρησκευτική και καλλιτεχνική έκφραση των κατοίκων του ελλαδικού κόσμου.

<sup>35</sup> Rizza/Scrinari 1968: 251, εικ.345. Price 1971: πιν. IV, 9. Μαρινάτου 2000: εικ.4.13

<sup>36</sup> Η ελάχιστη διαφορά που έχουν στο ύψος οι δύο γυναικείες μορφές της Δρήρου δύσκολα μπορεί να εκληφθεί ως προσπάθεια του καλλιτέχνη να διακρίνει δύο θεϊκές υποστάσεις. Η ψηλότερη μορφή θα μπορούσε κάλλιστα να είναι είτε η Λητώ είτε η Άρτεμις, ανάλογα τί πιστεύει ο καθένας ότι σηματοδοτεί το μεγαλύτερο ύψος. Αν υποδηλώνει δηλαδή την (μεγαλύτερη) ηλικία ή την πιο αξιόλογη λατρευτικά υπόσταση, που συμπληρώνει εκείνη της ανδρικής θεότητας.

ναό της Ορθίας Αρτέμιδος. Το πήλινο πλακίδιο από τη Σπάρτη ακολουθεί τον αιγυπτιαζόντα τύπο, με την ιερατική παράταξη των μορφών.<sup>37</sup>

Βρίσκω υπερβολικά σχολαστική την παρατήρηση της Böhm ότι στο ανάγλυφο αρ.9 οι γυναίκες δεν ανταποδίδουν την ερωτική χειρονομία στον άνδρα, και συνεπώς θα ήταν καλύτερο να αποκλείσουμε την πρόταση περί «ιερού γάμου» και να υιοθετήσουμε εκείνη που στις γυναικείς μορφές βλέπει ιερόδουλες στην υπηρεσία ενός θεϊκού πάρεδρου ή ιερέα –άγνωστο αν πρόκειται για θνητές ή ημί-θεες.<sup>38</sup> Η Böhm ερμηνεύει τον εναγκαλισμό βασικά ως ένδειξη βίαιης διεκδίκησης ή κατοχής των γυναικών εκ μέρους του άνδρα, στοιχείο που πιστεύει ότι επιτείνει ο ενεργητικός βηματισμός της ανδρικής μορφής και η απαθής ιερατική στάση των γυναικών.

Η άποψη αυτή παρουσιάζει ορισμένα προβλήματα. Ακόμα και στις λεγόμενες παραστάσεις «ιερού γάμου» δεν είθισται οι γυναίκες να ανταποκρίνονται ενεργητικά στην ερωτική χειρονομία του άνδρα. Συγκεκριμένα, στο ξύλινο πλακίδιο από τη Σάμο, που θεωρείται συχνά ότι παριστάνει τον ιερό γάμο του Δία και της Ήρας, ο άνδρας με το ένα χέρι αγκαλιάζει τη γυναίκα και με το άλλο κρατά το στήθος της. Το κάτω μέρος του σώματος αποδίδεται κατά τομή (ή πιο σωστά σε όψη  $\frac{3}{4}$ ), με τα πόδια να βρίσκονται σε έκταση, δηλαδή σε βηματισμό. Η γυναίκα στέκεται δίπλα του περισσότερο απαθής. Στο ελεφαντίνιο πλακίδιο από το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος και οι δύο μορφές στέκονται με πανομοιότυπο τρόπο εκατέρωθεν του «δέντρου της ζωής». Έχουν το ένα χέρι στο στήθος ενώ με το άλλο κρατούν το λεγόμενο «δέντρο». Η μοναδική παράσταση που και η γυναίκα ανταποκρίνεται στο ερωτικό κάλεσμα του άνδρα βρίσκεται στο λαιμό κρητικής πρόχου (από το Αφράτη). Ο άνδρας και η γυναίκα στέκονται αντικριστά. Ο άνδρας της χαιρεύει το πηγούνι και παράλληλα η γυναίκα τον κρατάει και από τα δύο χέρια.<sup>39</sup> Αυτή η παράσταση όμως φέρει τον τίτλο «ιερός γάμος», θα λέγαμε, κάπως καταχρηστικά. Απεικονίζει μάλλον μια απλή ερωτική σκήνη –λογικό εφόσον βρίσκεται πάνω σε ένα κοινό αγγείο– και όχι κάποιο μυθολογικό θέμα με θρησκευτικές προεκτάσεις.

Η Böhm στις παραστάσεις «ιερού γάμου» εντάσσει και παραδείγματα όπου οι γυναικείς μορφές παριστάνονται γυμνές. Στο πήλινο πλακίδιο από τη Σάμο η γυναίκα είναι γυμνή, μετωπικά αποδοσμένη και με τα χέρια ελαφρώς ανοιχτά στα πλάγια. Αριστερά της βρίσκεται ανδρική μορφή (κατά τομή). Πιάνει το πηγούνι και τον καρπό του αριστερού χεριού της γυναίκας. Ανάλογη είναι και η εικόνα στον πήλινο πίνακα από τις Αρκάδες, αν και εδώ οι άνδρες που διεκδικούν τη γυναίκα είναι δύο. Η τελευταία στέκεται ανάμεσα τους, γυμνή, έχοντας επίσης τα χέρια σε μικρή έκταση. Κάθε ανδρική μορφή με το ένα χέρι κρατάει τον καρπό και με το άλλο τον ώμο της γυναίκας.<sup>40</sup> Εν ολίγοις, σε σχέση με το γορτύνειο ανάγλυφο αρ.9 (και αρ.8), έχουν αντιστραφεί οι ρόλοι. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις το ερωτικό στοιχείο είναι παρόν. Η γυμνότητα και οι ιδιαίτερες χειρονομίες στοιχειοθετούν, πιστεύω, σημαντικές ενδείξεις επ' αυτού.

Συμπληρωματικά, χρειάζεται να επισημανθεί ότι στον ελληνικό κόσμο δεν υπάρχει εικονιστική παράδοση του θεματολογίου που υπαινίσσεται η Böhm (αναφορικά με το ανάγλυφο αρ.9). Στην ελληνική θρησκεία οι ιερείς και οι ιέρειες δεν αποθεώνονται. Η αντίληψη για τη θρησκευτική και πολιτική εξουσία, και η σχέση μεταξύ αυτών των δύο, είναι πολύ διαφορετική απ' ό,τι στην Αίγυπτο ή την Ανατολή. Κατά συνέπεια, αν υιοθετήσουμε την άποψη ότι στο γορτύνειο ανάγλυφο παριστάνεται ένας υψηλόβαθμος ιερέας, θα πρέπει να καταχωρήσουμε την γορτύνεια παράσταση ως εξαίρεση στον ελληνικό κανόνα.

<sup>37</sup> Böhm 1990: 97, 99

<sup>38</sup> Böhm 1990: 139. Κάτι σαν τις μετέπειτα Μαινάδες, Χάριτες ή Ωρες.

<sup>39</sup> Γενικά για τις παραστάσεις «ιερού γάμου» βλ. Böhm 1990: 92-93 (με βιβλ.). Για το σαμιακό πλακίδιο: Boardman 1982: εικ.50

<sup>40</sup> Böhm o.p.: 92 (πιν.35b), 94 (εικ.16)

## 2. Η μεταφορά λατρειών εξ Ανατολής. Η περίπτωση του Κομμού

Η M. Shaw πιστεύει ότι, παρόλο που τα παραθαλάσσια ιερά λειτούργησαν ως χώροι υποδοχής ανατολικών προτύπων, δεν πρέπει ποτέ να έγινε πραγματική εμβάθυνση στην αιγυπτιακή και ανατολική θεολογία. Το πιθανότερο είναι ότι οι διάφοροι έμποροι μέσω των προϊόντων τους πέτυχαν να φέρουν σε επαφή τους ντόπιους Ελλαδίτες με την θρησκευτική κουλτούρα της Ανατολής.<sup>41</sup> Η γνώση για την τελευταία παρέμεινε επιφανειακή, αν όχι διαστρεβλωμένη μέσα από τις διαφημιστικές ρητορείες και την υπέρμετρη φαντασία των ανθρώπων της θάλασσας και του εμπορίου. Μόδα ήταν και πέρασε. Μετά τον 7ο αι. διακόπτεται η τακτική εμπόρευση ανατολικών αντικειμένων, καθώς επίσης αλλάζουν και τα γούστα περί τέχνης και αισθητικής. Τα ανατολίζοντα μοτίβα σιγά σιγά περιορίζονται ή παραλλάσσονται τόσο ώστε γίνονται αγνώριστα. Το ερώτημα που τίθεται συνεπώς είναι σε ποιο βαθμό μπορεί να επηρέασε αυτή η μόδα τις θρησκευτικές αντιλήψεις των ντόπιων. Αρκεί η γοητεία κάποιων εξωτικών προϊόντων εξ Ανατολής για να αλλάξουν εκ βαθέων οι θρησκευτικές προλήψεις και η τελετουργική καθημερινότητα των ανθρώπων;

Υπάρχει βέβαια η άποψη ότι εκείνη την εποχή μετανάστες από την Ανατολή εγκαταστάθηκαν στην Κρήτη.<sup>42</sup> Ο Coldstream περιγράφει αναλυτικά τα στάδια της εμφάνισης αυτού του ιδιαίτερου ανατολικού εικονιστικού ρεπερτορίου στην Κρήτη. Στο δεύτερο μισό του 9ου αι. μετανάστευσε στην Κρήτη μια συντεχνία κοσμηματοποιών από την Ανατολή και επανέφεραν την κοκκιδωτή, συρματερή και ένθετη τεχνική. Ένας κοσμηματοτεχνίτης οργάνωσε το εργαστήριο του στην Κνωσό. Οταν πέθανε θάφτηκε στον θολωτό τάφο του Τεκκέ. Νέα συντεχνία μεταλλοτεχνίτων από την Ανατολή ήρθε στην Κρήτη στα τέλη του 8ου αι. Εγκαταστάθηκαν σε κάποια άλλη κρητική πόλη και καθιέρωσαν το στυλ της κύριας ομάδας των ασπίδων του Ιδαίου. Η ιδιαιτερότητα των νεοφερμένων ήταν ότι ποτέ δεν προσάρμοσαν το στυλ και τις εικονογραφικές τους επιλογές στις τοπικές παραδόσεις.<sup>43</sup> Για τον Boardman, η επίδραση αυτού του στυλ υπήρξε μικρή στην συμβατική ανατολίζουσα τέχνη του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου λόγω περιορισμένης εξαγωγής των εν λόγω αντικειμένων. Πιθανόν να αντιμετωπίστηκαν πάντα ως δείγματα «εξωτικής τέχνης».<sup>44</sup>

Καταρχάς πρέπει να παρατηρήσουμε ότι υπάρχει διχογνωμία ακόμη και για την ύπαρξη ή μη εργαστηρίου με παραγωγή έργων αμιγώς ανατολίτικης τεχνοτροπίας. Για τον Blome η εξέλιξη από ένα εξαρτημένο τεχνοτροπικά προς ένα αυθύπαρκτο κρητικό στυλ είναι εμφανής τόσο στο εργαστήριο της Κνωσού όσο και σε εκείνο των ασπίδων. Η πλειονότητα των έργων εκείνης της περιόδου μαρτυρά τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του ντόπιου πληθυσμού της Κρήτης, μολονότι την πρωτοκαθεδρία στα πρότυπα κρατάει η Ανατολή.<sup>45</sup>

Ο Σταμπολίδης κάνει ορισμένες καίριες παρατηρήσεις: δεν μετακινήθηκαν μόνο τεχνίτες, ως κοινωνική κατηγορία, από την Ανατολή προς τη Δύση. Ο δε τάφος του Τεκκέ στην Κνωσό (γύρω στο 800π.Χ.) δεν πρέπει να ανήκε σε Ανατολίτη

<sup>41</sup> Kommos 2000: 170

<sup>42</sup> Böhm 1990: 142. Ο Rolley (1986: 78) πιστεύει ότι στο τέλος του 9ου αι. οργάνωσαν εργαστήρια στην Κρήτη πρόσφυγες από την πρωτεύουσα Urartu, μετά την κατάληψή της από τους Ασσύριους.

<sup>43</sup> Coldstream 1997: 134-136, 384, 386

<sup>44</sup> Boardman 1961: 134-138. Συγκρίνοντας χρυσά και χάλκινα έργα της μικροτεχνίας με τις χάλκινες ασπίδες που βρέθηκαν κυρίως στο Ιδαίο άνδρο, ο Boardman θεώρησε επιφανειακή την ομοιότητα τους. Συμπεραίνει λοιπόν ότι οι ασπίδες δεν κατασκευάστηκαν από ντόπιους, αλλά από εργαστήριο με ξένους μεταλλοτεχνίτες από την Ανατολική Μεσόγειο.

<sup>45</sup> Blome 1982: 13

τεχνίτη, διότι ο χρυσός που βρέθηκε εκεί, ακόμα και αν πρόκειται για υπολείμματα εργαστηρίου, δεν θα ανήκε στον δημιουργό αλλά στον πλούσιο ιδιοκτήτη του.<sup>46</sup>

Σε κάθε περίπτωση, η επιρροή που θα άσκησαν οι μετανάστες στο πολιτισμικό επίπεδο των ντόπιων θα πρέπει να ήταν αντιστρόφως ανάλογη εκείνης που άσκησε η κουλτούρα των ντόπιων στους νεοφερμένους. Οι τελευταίοι, πολιτικά αδύναμοι, θα προσαρμόστηκαν στα νέα δεδομένα, όπως δείχνει και η σταδιακή εγκατάλειψη των ανατολικών μοτίβων στην τέχνη. Ας είμαστε προσεκτικοί στην αξία που δίνουμε στα εισαγόμενα αντικείμενα ή στις ντόπιες απομιμήσεις τους. Δεν αρκεί ένας μικρός αριθμός τέτοιων ευρημάτων για να διαπιστωθεί η φύση της λατρείας σε ένα ιερό. Ούτε η υιοθέτηση της ανατολίζουσας τεχνοτροπίας σημαίνει ότι η θρησκευτική κουλτούρα της Ανατολής υπερκέρασε τη θρησκευτική αντίληψη των ντόπιων. Τα εικονογραφικά μοτίβα υιοθετούνται εύκολα, τα θρησκευτικά πιστεύω όχι και τόσο, αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι τότε δεν εφαρμόζονταν πολιτικές ποσηλυτισμού. Ο συνδετικός κρίκος ήταν το εμπόριο και όχι κάποιοι ιεραπόστολοι. Είναι απίθανο να επιβλήθηκαν αυτούσια τα ανατολικά λατρευτικά πρότυπα στα ιερά της Κρήτης, χωρίς να νοηματοδοτηθούν εκ νέου βάσει των θρησκευτικών πεποιθήσεων και πολιτισμικών αναφορών των ντόπιων κατοίκων του νησιού. Κατά τ' άλλα κανείς δεν αμφισβητεί το πραγματικό γεγονός του θρησκευτικού συγκρητισμού.

Σε αυτά θα πρέπει να προστεθεί και η θεωρία του Coldstream, σύμφωνα με την οποία ήδη στα γεωμετρικά χρόνια έχει διαμορφωθεί σε μεγάλο βαθμό ο «χάρτης των λατρειών» στον ελλαδικό κόσμο. Αν και κάπως υπεραισιόδοξη η άποψη ότι «μετά τη Γεωμετρική περίοδο σε κανένα ιερό δεν άλλαξε η λατρευόμενη θεότητα»,<sup>47</sup> είναι βέβαιο ότι στην Ανατολίζουσα περίοδο ο ελλαδικός χώρος και η Κρήτη δεν ήταν «tabula rasa» στο επίπεδο της θρησκευτικής κουλτούρας.

Διαφωτιστική είναι η περίπτωση του Κομμού. Ήταν εμπορικό λιμάνι που συναλλασσόταν με την Ανατολή. Ως πιθανότεροι εκτελεστές του διαμετακομιστικού εμπορίου θεωρούνται οι Φοίνικες, οι οποίοι σύμφωνα με την αρχαιολόγο Hadzistelios-Price έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εισαγωγή των θεϊκών (αιγυπτιακών) τριάδων στην Κρήτη και την Πελοπόννησο μέσα στον 8ο αι.<sup>48</sup>

Δεν υπάρχουν ενδείξεις για μόνιμη εγκατάσταση στον Κομμό. Όσοι παρακολουθούσαν τις τελετουργίες στο ιερό ερχόντουσαν περιστασιακά και όχι για να εγκατασταθούν για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η παρουσία φοινικικής κεραμικής δηλώνει ότι υπήρξε σταθμός για ξένους ταξιδιώτες. Από την άλλη, άφθονη είναι η ντόπια κρητική κεραμική. Ο Ναός Β (800-600) δεν φαίνεται να εξυπηρετούσε κατά κύριο λόγο τους ανατολίτες πραγματευτές που διέμεναν προσωρινά στο λιμάνι ή γενικά κάποιους που ασπάζονταν μια λατρεία ανατολικής προέλευσης. Ακόμα και αν αρχιτεκτονικά ο Ναός Β (και ο προγενέστερος Ναός Α) ανήκει στην παράδοση των φοινικικών ναϊσκων, και λιγότερο σ' εκείνη των κρητικών «bench sanctuaries», το γεγονός ότι η πλειονότητα των αναθημάτων έχει αδιαμφισβήτητα ντόπιο (κρητικό) χαρακτήρα αποκλείει, πιστεύω, την πιθανότητα να συνέρρεαν εκεί κυρίως ξένοι προσκυνητές. Τα αναθηματικά ειδώλια □βοοειδή και κάποια άλογα□ είναι ελληνικής τεχνοτροπίας. Κατά συνέπεια το ιερό απευθυνόταν σε ντόπιους, και προφανώς οι λατρευόμενες υποστάσεις ήταν οικείες σε αυτούς.<sup>49</sup> Ο ανασκαφέας πιστεύει ότι συνέρρεαν εκεί κάτοικοι από την ενδοχώρα, τη Φαιστό, τη Γόρτυνα, γενικά τον κάμπο της Μεσαράς, ενώ παράλληλα ξένοι –ταξιδιώτες– στάθμευαν προσωρινά μεταβαίνοντας προς το Ιδαίο Άνδρο, όπου βρέθηκαν πολλά αντικείμενα με σαφή

<sup>46</sup> Σταμπολίδης/Καρέτσου 1998: 110, 114-115. Όσο για τις λεγόμενες ασπίδες του Ιδαίου Άντρου υποψιάζεται ότι στην πραγματικότητα ήταν καπάκια σε χάλκινους λέβητες, που σχετίζονταν με κάποιες τελετουργίες.

<sup>47</sup> Coldstream 1997: 434

<sup>48</sup> H.Price 1971: 59

<sup>49</sup> Kommos 2000: 167. Οι ερευνητές δέχονται ότι υπήρξε μάλλον συνέχεια στη λατρεία από τον υπομινωικό Ναό Α στο Ναό Β (800-600π.Χ.).

ανατολίζοντα χαρακτηριστικά.<sup>50</sup> Έτσι εξηγείται πώς βρέθηκαν τα δύο αιγυπτιακά ειδώλια ανάμεσα στους πεσσούς του «ιερού με τους τρεις πεσσούς».

Η υπόθεση του ανασκαφέα ότι το «ιερό με τους τρεις πεσσούς» είναι φοινικικής έμπνευσης, και πιθανώς να στήθηκε από Φοίνικες, βρίσκεται σε πλήρη αντίφαση με δική του εκτίμηση ότι το ιερό απευθυνόταν κυρίως στους ντόπιους κατοίκους της περιοχής. Μολονότι απορεί με την ευκολία που οι ντόπιοι αποδέχθηκαν ένα ξένο λατρευτικό σύμβολο στον δικό τους θρησκευτικό χώρο, θεωρεί ότι η παραφωνία αυτή ερμηνεύεται, αν σκεφτούμε ότι η απεικόνιση θεϊκών προσώπων με στύλους ή λίθους είναι γνωστή ήδη από το Μινωικό παρελθόν.<sup>51</sup> Δεν νομίζω ωστόσο ότι χρειάζεται να πάμε τόσο πίσω χρονολογικά για να δικαιολογήσουμε την παρουσία της ανεικονικής τριάδας του Κομμού.

Ανεξάρτητα από την προέλευση του εθίμου, το συναντάμε και στην ηπειρωτική Ελλάδα. Στη Θήβα ο Διόνυσος Κάδμος ή Καδμείος λατρευόταν ως στύλος. Ο στύλος αυτός ήταν ξύλινος και θεωρούνταν διππετές άγαλμα. Πρόκειται μάλλον για ένα από τα δύο λατρευτικά αγάλματα του θεού, το παλαιότερο, που διατηρούνταν επιχαλκωμένο έως και την εποχή του Παυσανία.<sup>52</sup> Ο περιηγητής παραδίδει ότι και το λατρευτικό άγαλμα του Απόλλωνα Αμυκλαίου ήταν παλιό και άτεχνο, γιατί, αν εξαιρέσει κανείς το πρόσωπο, τα πόδια και τα χέρια, το υπόλοιπο άγαλμα είχε τη μορφή χάλκινου κίονα.<sup>53</sup> Είναι γεγονός λοιπόν ότι η μη παραστατική απεικόνιση των θεών δεν ήταν κάτι άγνωστο στην ελληνική θρησκευτική παράδοση των πρώιμων χρόνων, και όχι μόνο.

### 3. Η τριάδα ως αυτοτελές εικονογραφικό θέμα

Σύμφωνα με την Hadzisteliou-Price, πρέπει να προσεγγίζουμε με διαφορετική οπτική την εικονογραφία κάθε εποχής και περιοχής. Στα ομηρικά χρόνια η φύση των θεοτήτων είναι πιο καθολική (universal), ενώ στα αρχαϊκά χρόνια οι όψεις και οι λειτουργίες τους αναπτύσσονται έως και αυτόνομα. Το αποτέλεσμα είναι να λατρεύονται διακριτά η Ήρα Ακραία, η Ήρα Αργεία ή η Άρτεμις Παιδοτρόφος, η Άρτεμις Ειλείθυια κ.ο.κ.<sup>54</sup> Αυτό δεν αλλάζει το γεγονός ότι και στα ομηρικά χρόνια, όπως δείχνουν κυρίως τα υλικά κατάλοιπα, λατρεύονταν δυάδες ή και τριάδες θεοτήτων, όπως η Δήμητρα και η Κόρη, η Λητώ και η Άρτεμις (συχνά μαζί και με τον Απόλλωνα) ή η Ειλείθυια, είτε στον «ενικό», είτε στον «πληθυντικό» –ως Ειλείθυιαι δηλαδή. Οι «διπλές θεότητες» επιτελούν ποικίλες λειτουργίες: αντιστοιχούν σε ζευγάρια μητέρας-κόρης (π.χ. Λητώ-Άρτεμις, Δήμητρα-Κόρη), τα οποία προέκυψαν όταν διασπάστηκε μία αρχέγονη γυναικεία θεότητα (η Γη). Σε άλλη περίπτωση έχουμε θεότητες που απαντούν στον ενικό και στον πληθυντικό. Εδώ ο διπλασιασμός έχει λειτουργική αξία, να ενδυναμώσει για παράδειγμα το δεδομένο προφίλ της θεότητας, ή να αναδείξει δύο ή τρεις διαφορετικές πλευρές της φύσης ή της λατρείας της. Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου θεότητες ή ήρωες εμφανίζονται πάντα στον πληθυντικό (οι Ωρες, οι Χάριτες, οι Διόσκουροι κ.ά.). Τέλος, ο

<sup>50</sup> Kommos 2000: 711-713

<sup>51</sup> Με επιφύλαξη βέβαια, διότι η ανάμνηση μινωικών εθίμων –τριάδες κιόνων και τριμερή ιερά –τόσα χρόνια μετά δεν είναι αυτονόητη.

<sup>52</sup> Φαράκλας 1996: 82, 88, 99

<sup>53</sup> Παυσ.3,19. Simon 1985:121

<sup>54</sup> Price 1971: 51. Κατά τον ίδιο τρόπο που οι σύγχρονοι Έλληνες αντιλαμβάνονται την Παναγία Οδηγήτρια διαφορετικά από την Παναγία Ελευθερώτρια.

διπλασιασμός ενίστε εξυπηρετεί απλώς διακοσμητικές ανάγκες (στα αγγεία ή στα αντικείμενα οικιακής χρήσης).

Για την Hadzisteliou-Price η τριάδα αποκλειστικά γυναικείων μορφών (δαιδαλικά παραδείγματα γυμνών ή ντυμένων μορφών) είναι ένας εικονογραφικός τύπος, στον οποίο η ίδια μορφή απεικονίζεται απαράλλακτα τρεις φορές (multiple type of the single figure). Την άποψη αυτή στηρίζει στο υλικό της Γόρτυνας. Η παρουσία αυτοτελών και διακριτών γυναικείων τριάδων, όπως οι Όρες, οι Χάριτες, οι Νύμφες, οι Ευμενίδες, πιστεύει ότι συναντάται σε μεταγενέστερα χρόνια, που δεν λείπουν τα χαρακτηριστικά σύμβολα ή οι επιγραφές.

Η Hadzisteliou-Price συγκέντρωσε πολλές περιπτώσεις δυάδων και τριάδων και τις παρουσίασε συνοπτικά στα πλαίσια ενός άρθρου. Προφανώς ήταν αδύνατον να καταγράψει λεπτομέρειες και να αναδείξει επιμέρους διαφοροποιήσεις. Χρειάζεται προσοχή όμως όταν στριμώχνουμε διάφορα παραδείγματα κάτω από ενία ίδια τίτλο («*Artemis and Leto alone or with Apollo*») για να συκροτήσουμε κατηγορίες. Δεν είναι ίδιο, για παράδειγμα, το εικονογραφικό σχήμα στη ζώνη της Φορτέτσας ή στο ελεφάντινο πλακίδιο της Ορθίας Αρτέμιδος με αυτό στο ανάγλυφο της Μιλήτου. Στο τελευταίο οι μορφές δεν είναι αυστηρά τρεις, αλλά πέντε (Κουροτρόφος, Λητώ, Απόλλων, Άρτεμις, μαζί και μια μικροκαμαρένη μορφή ενός πιστού). Εξάλλου κρατούν διακριτικά σύμβολα.<sup>55</sup> Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση της μετόπης από το ναό Υ του Σελινούντα. Ο Απόλλων κρατά κιθάρα, η Άρτεμις τόξο. Στη μέση στέκεται μάλλον η Λητώ. Στα χέρια της έχει ένα στεφάνι.<sup>56</sup>

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε την αυτοτελή λειτουργία ενός εικονογραφικού μοτίβου, κυρίως όταν επαναλαμβάνεται αυτούσιο. Δεν αρκεί να διαπιστώσουμε ότι η Λητώ και η Άρτεμις εμφανίζονται κάπου μαζί, ως δυάδα, για να θεωρήσουμε κατόπιν λογική την παρουσία τους εκατέρωθεν του Απόλλωνα. Ούτε να «παντρεύουμε» δύο ξεχωριστές θεωρίες, εκείνη για το χαρακτήρα της «γυμνής θεάς» (στην Ανατολή) με την κοινωνική θέση των ανδρών στην Κρήτη, για να εμηνεύσουμε ένα εικονογραφικό θέμα που δεν είναι αριγώς κρητικό και συχνά αδιαφορεί επιδεικτικά για το ζήτημα της γυμνότητας. Σε αυτό το σημείο, νομίζω, σφάλλει και η Ναννώ Μαρινάτου: αναζητώντας τα ποικίλα πρότυπα (στην τεχνική, στην αισθητική, στον συμβολισμό) του εικονογραφικού θέματος θέτει σε δεύτερη μοίρα την ίδια την εσωτερική δομή του.

<sup>55</sup> Price 1971: 58-59 (ανάγλυφο της Μιλήτου, πιν. IV.8). Και στο LIMC (λ. *Apollo*) παρουσιάζεται το ίδιο πρόβλημα με τις κατηγοριοποιήσεις.

<sup>56</sup> Άραγε η ανδρική μορφή με τα φτερωτά υποδήματα στην σελινούντια μετόπη είναι πτράγματι ο Απόλλων; Simon 1985: 139, εικ. 132

### III. Η ταυτότητα των τριάδων

Η Price εκτιμά ότι με το εικονιστικό μοτίβο του άνδρα ανάμεσα σε δύο γυναικες αποδίδεται η απολλώνια τριάδα. Ως βασικό επιχείρημα παρουσίασε το γεγονός ότι τα περισσότερα παραδείγματα αυτής της τριάδας βρέθηκαν (τον 8ο αι.) σε ιερά του Απόλλωνα και της Άρτεμης στην Πελοπόννησο και την Κρήτη. Υποθέτει μάλιστα ότι και η θεά που λατρευόταν στα πρώιμα χρόνια του ιερού της Γόρτυνας ήταν η Άρτεμις «στην πρώιμη ανατολίζουσα μορφή της». <sup>57</sup> Τα πράγματα ωστόσο δεν είναι τόσο απλά, διότι, αν ο ναός στη Δρήρο είναι του Απόλλωνα και στη Σπάρτη της Ορθίας Αρτέμιδος, εκείνοι του Κομμού και της Γόρτυνας δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα σε ποιους θεούς ήταν αφιερωμένοι. Ούτε και για την Δρήρο όμως έχουμε στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι συνλατρεύονταν εκεί ο Απόλλων, η Άρτεμις και η Λητώ.

Ας μελετήσουμε αρχικά κάθε παράσταση της τριάδας σε συνάρτηση με το λατρευτικό περιβάλλον στο οποίο ανήκει. Συχνά θα στέκομαι και σε μορφολογικές ιδιαιτερότητες των τριάδων, αν και ορισμένες παρατηρήσεις έχουν ήδη γίνει στο Κεφ.II.

#### 1. Δρήρος

Εδώ τη λύση έδωσε επιγραφή των ελληνιστικών χρόνων που δικαιώσε τον Μαρινάτο. Πλέον όλοι δέχονται ότι έχουμε να κάνουμε με το ναό του Απόλλωνα Δελφινίου.<sup>58</sup> Στον καθορισμό της λατρείας βοήθησε και ο χαρακτήρας του βωμού. Συσχετίστηκε με τον μεγάλο βωμό (*Κερατών*) της Αρτέμιδος στη Δήλο. Άν και μάλλον διέφερε η μορφολογική κατασκευή των δύο βωμών (της Δρήρου και της Δήλου), συνδέθηκαν εξαιτίας της συγκέντρωσης σ' αυτούς κεράτων από αίγες.<sup>59</sup> Ως τρίτη

<sup>57</sup> T.H.Price 1971: 52, 69. Δεν παραθέτει επιχειρηματολογία επ'αυτού.

<sup>58</sup> Demargne/van Effenterre 1961: 31

<sup>59</sup> Μαρινάτος 1936: 241-243

ένδειξη προβάλλεται η αξιοποίηση του Δελφινίου και ως αρχειοφυλάκιου της πόλης, κάτι που ίσχυε και στην περίπτωση του Δελφινίου στην Κνωσό.<sup>60</sup>

Η στάση της ανδρικής μορφής από τη Δρήρο μας θυμίζει εξάλλου εκείνη του χάλκινου ειδωλίου από τη Βοιωτία, ανάθημα κάποιου Μαντίκλου στον Θεό Απόλλωνα. Φορούσε περικεφαλαία. Το λυγισμένο χέρι κρατούσε δόρυ ή τόξο. Το άλλο δεν σώζεται.<sup>61</sup> Το τόξο και το δόρυ ήταν σύμβολα και του Αμυκλαίου Απόλλωνος.<sup>62</sup> Ο Απόλλων της Δρήρου μπορεί να κράταγε στο προβαλλόμενο χέρι δόρυ. Ο δεξιός βραχίονας του αγαλμάτιου θα πρέπει να λύγιζε στον αγκώνα, στο ύψος της μέσης, σχηματίζοντας ορθή γωνία με τον πήχυ. Προτεταμένο το χέρι θα έσφιγγε στη γροθιά του δόρυ ή τόξο, ή, γιατί όχι, ασπίδα. «(...) για τους Έλληνες, το τόξο δεν ήταν όπλο του συμβατικού πολέμου, αλλά της ανελέητης καταδίωξης των θυμάτων, ζώων ή ανθρώπων, έμβλημα του άγριου κόσμου και των εκδικητικών θεοτήτων του (...) το δόρυ αντιθέτως είναι πολιτισμένο πολεμικό όπλο, στοιχείο του ιεραρχημένου σύμπαντος». Ο Απόλλων, εξηγεί ο Polignac, συμμετέχει και στους δύο κόσμους και εποπτεύει τη μετάβαση των νέων από τον ένα στον άλλο, από την «άγρια» εφηβεία στην κατάσταση του ενήλικου πολεμιστή.<sup>63</sup>

Το γεγονός ωστόσο ότι στον όρκο των κατοίκων της Δρήρου αναφέρονται τα ονόματα του Απόλλωνα, της Λητούς και της Άρτεμης δεν συνιστά επιχείρημα ικανό για να αποδοθούν τα σφυρήλατα στις τρεις αυτές θεότητες, όπως εισηγήθηκε ο Nilsson.<sup>64</sup> Στον όρκο γίνεται επίκληση σε ένα σωρό ακόμη θεούς. Για του λόγου το αληθές:

(...) ὁμνύω  
τὰν Ἐστίαν τὰν  
ἔμ πρυτανείωι  
καὶ τὸν Δῆνα τὸν  
Ἄγοραῖον καὶ τὸν Δῆ-  
να τὸν Ταλλαῖον  
καὶ τὸν Ἀπέλλων(α)  
τὸν Δελφίνιον καὶ  
τὰν Ἀθαναίαν καὶ  
Πολιούχον καὶ τὸν  
Ἀπέλλωνα τὸν Ποίτιον  
καὶ τὰν Λατοῦν καὶ τὰν  
Ἄρτεμιν καὶ τὸν Ἀρεα  
καὶ τὰν Ἀφρο(δ)ίταν καὶ  
τὸν Ἐρμάν καὶ τὸν Ἄλιον (...)<sup>65</sup>

Και ο κατάλογος των ονομάτων συνεχίζεται. Επιπλέον αν οι αναφερόμενες Λατώ (Λητώ) και Άρτεμις συνλατρεύονταν με κάποιον Απόλλωνα, ο όρκος δείχνει ότι αυτός θα ήταν ο Ποίτιος. Ο Δελφίνιος –και αυτός ήταν που λατρευόταν στον ναό– αναφέρεται πιο πριν και ανάμεσα σ' αυτόν και τον Ποίτιο παρεμβάλλεται η Αθηνά Πολιούχος.

Τα δύο γυναικεία σφυρήλατα ειδώλια δεν φέρουν κανένα διακριτικό σύμβολο. Ούτε στην αρχική μορφή τους διαφαίνεται ότι θα κρατούσαν κάποιο αντικείμενο που να επέτρεπε στον τότε θεατή την αναγνώριση δύο διακριτών θεϊκών υποστάσεων. Η βεβαιότητα ότι στη μέση έχουμε τον Απόλλωνα δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι δίπλα του παρευρίσκονται η Άρτεμις και η Λητώ, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

<sup>60</sup> Μαρινάτος ο.π.: 255. Graf 1979: 10-11

<sup>61</sup> Μπουρνιά 1997:150, εικ.122. Rolley 1994: 129

<sup>62</sup> Παυσ. 3.19.3 Στο κεφάλι είχε κράνος και στα χέρια λόγχη και τόξο. Simon 1985: 121. LIMC *Apollon*: vo.658

<sup>63</sup> Burkert 1993: 312-313. Polignac 2000: 97

<sup>64</sup> Nilsson 1950: 455-6

<sup>65</sup> Insr.Creticae I, ix, 1C 117 (Halber/Guarducci, Roma 1935)

## 2. Γόρτυνα

Στη Γόρτυνα πολλά ερωτήματα ζητούν απάντηση. Κυρίαρχη άποψη είναι ότι το αρχαϊκό ιερό της ακροπόλης ήταν αφιερωμένο σε μία ή περισσότερες γυναικείες θεότητες, την ταυτότητα των οποίων αγνοούμε έως και σήμερα. Δεν έχουμε στα χέρια μας καμία επιγραφή που να ρίχνει φως στην υπόθεση.

Χωροταξικά δύο είναι τα λατρευτικά κέντρα της πόλης. Στο άστυ, όπου συγκεντρώνονται αρκετά ιερά, ανάμεσα τους και εκείνο του Πύθιου Απόλλωνα, και στην ακρόπολη, όπου στην κορυφή ορθώνεται ο ναός<sup>66</sup> και στην ανατολική πλευρά ο «βωμός». Λατρευτική δραστηριότητα παρατηρείται ήδη από τον 9ο αι.π.Χ. έως και τα βυζαντινά χρόνια. Ανάμεσα στον 6ο και 4ο αι.π.Χ. ωστόσο διαταράσσεται η ομαλή λειτουργία του ιερού. Οι εγκαταστάσεις μάλλον αχρηστεύονται και τα αναθήματα, αν και δεν απουσιάζουν εντελώς, είναι αναμφισβήτητα πιο σπάνια. Ουσιαστικά το ιερό επανακάμπτει τον 4ο αι., όταν επαναχρησιμοποιείται ο βωμός (β' φάση του βωμού).

Οι ανασκαφείς υπέθεσαν ότι ο αρχαϊκός ναός ήταν αφιερωμένος στην Αθηνά. Ο λόγος προφανής: τα ειδώλια με την πολεμική εξάρτυση που παριστάνουν τη θεά. Όλα είναι μεταγενέστερων χρόνων, από το 4ο αι. κ.εξ., με ελάχιστες εξαιρέσεις. Τα αρ.57 και 59 (πιν. 6.1) είναι αναμφισβήτητα δύο αρχαϊκά παλλάδια. Το ίδιο ισχύει μάλλον και στην περίπτωση του αρ.104. Το αρ. 58 όμως δεν αποκλείεται να πρόκεται για ανδρική μορφή. Τα αρ.102 και 103 ανήκουν πράγματι στον τύπο των ειδωλίων με κυλινδρικό κορμό, αλλά δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι παρίσταναν παλλάδια. Στην ίδια κατηγορία ειδωλίων βρίσκουμε και γυναικείες μορφές με την τυπική μινωική ενδυμασία (αρ.53,55). Εξάλλου στον χιτώνα του αρ.103 εικονίζονται αίγαγρος και υδρόβια πτηνά. Όσο για τα ειδώλια αρ. 87 και 128 επιφυλάσσομαι να δεχτώ ότι φορούν πολεμική εξάρτυση, όπως υποστηρίζουν οι Rizza και Scrinari. Μορφολογικά όχι μόνο δεν έχουν καμιά σχέση μεταξύ τους, αλλά ούτε και με τα παλλάδια που είδαμε προηγουμένως. Στον ανάγλυφο πίνακα αρ.164 προβάλλει πίσω από μεγάλη στρογγυλή ασπίδα ανθρώπινη φιγούρα. Το μήκος των μαλλιών δεν σημαίνει απαραίτητα ότι αποδίδει γυναικεία μορφή. Στο πλακίδιο αρ.168a-b (πιν. 8.1) εικονίζεται κατά τομή άνδρας με ασπίδα και περικεφαλαία. Τα μαλλιά του φτάνουν έως το ύψος των ώμων.<sup>67</sup>

Για να διατυπώσεις πειστική πρόταση πρέπει καταρχήν να αναμετρηθείς με αυτά τα αντικείμενα. Πώς πρόεκυψε αυτή η πληθώρα ειδωλίων της θεάς Αθηνᾶς στα μεταγενέστερα χρόνια, και ποια η σχέση τους με τα αρχαϊκά παλλάδια ; Θεμιτή λοιπόν και η προσπάθεια της Ναννώς Μαρινάτου να εξηγήσει πώς από τη γυμνή θεά, με προεξάρχοντα τον ερωτικό και γονιμοποιητικό χαρακτήρα, καταλήξαμε στην πολεμική, και κατεξοχήν ανέραστη, θεά Αθηνά.<sup>68</sup> Ωστόσο το πρόβλημα μοιάζει να είναι βασικά αρχαιολογικό και σε μικρότερο βαθμό θρησκειολογικό.

Είναι απαραίτητο να μνημονεύσουμε τη θέση που βρέθηκαν τα αρχαϊκά παλλάδια. Μαζί με όλα τα άλλα αναθήματα της πρώτης φάσης του βωμού (7ος αι.

<sup>66</sup> Διαφωνίες υπάρχουν για τη χρονολόγηση του. Αν βασιστούμε στην κεραμική, τότε χρονολογείται στη Μεσογεωμετρική περίοδο (850-750π.Χ.). Υπέστη αρκετές επισκευές. Ήταν σε χρήση τουλάχιστον μέχρι το τέλος του 7ου αι.π.Χ. Μπουρνιά 1997: 109

<sup>67</sup> Rizza/Scrinari 1968: 249-250, πιν. XXVI (168a-b)

<sup>68</sup> Marinatos 2000:28

κυρίως)<sup>69</sup>, και λίθους και κομμάτια από ανάγλυφα, θάφτηκαν φύρδην μίγδην σε μεγάλο αποθέτη ανάμεσα στη βάση του βωμού και σε τείχος του προχωρημένου 7ου αι. Η κατάχωση αυτή μάλλον πραγματοποιήθηκε άπαξ, γεγονός που σηματοδοτεί την διακοπή της λατρείας.<sup>70</sup> Στην ίδια τοποθεσία βρέθηκε και η ομάδα των ειδωλίων του 4ου αι.

Η έρευνα για τη πρώιμη λατρεία στο γορτύνειο ιερό επικεντρώνεται στα πολυάριθμα πήλινα αναθηματικά ειδώλια, η πλειονότητα των οποίων είναι δαιδαλικής τεχνοτροπίας. Διακρίνονται καταρχήν σε δύο ομάδες: γυμνές γυναικείες μορφές από την μια, και ντυμένες από την άλλη. Από 'κει και πέρα, η τυπολογία ποικίλλει: γυναικες με πολεμική εξάρτυση, γυναικες με άγρια ζώα, φτερωτές γυναικες.<sup>71</sup> Πιο σπάνια παριστάνονται (κυρίως σε ανάγλυφα) άνδρες— με λύρα, φτερωτοί, γονυπετείς ενώπιον φυτού ή ανάμεσα σε γρύπες.

Αριθμητικά υπερέχει ο τύπος της γυμνής γυναικας με τα χέρια στα πλάγια κατά μήκος του σώματος (όρθια, άκαμπτη, σε στάση μετωπική, με οροφωτή φενάκη, και τις περισσότερες φορές με πόλο). Τα χέρια όμως εναλλάσσονται: το ένα στο εφηβαίο, το άλλο στο στήθος ή στο στομάχι ή στην κοιλιά• το ένα κατά μήκος του σώματος, το άλλο στο στέρνο ή στο στομάχι ή στο εφηβαίο• τα δύο χέρια στην κοιλιά. Ο τύπος της ντυμένης (με ποδήρη χιτώνα και επίβλημα) γυναικας δεν παρουσιάζει τόσο μεγάλη ποικιλία στη θέση των χεριών. Είτε και τα δύο βρίσκονται στα πλάγια κατά μήκος του σώματος, είτε το ένα στο στομάχι.<sup>72</sup>

Η γυναικεία μορφή, γυμνή ή ντυμένη, παριστάνεται ενίοτε «εις διπλούν» και «εις τριπλούν». Για παράδειγμα, δύο απολύτως όμοιες γυμνές γυναικες στέκονται δίπλα δίπλα στο αρ. 99a (πιν. 6.2).<sup>73</sup> Αρχικά θα ήταν τουλάχιστον τρεις, όπως δείχνει το τμήμα από μηρό (γόνατο;) που σώζεται δίπλα στην δεξιά μορφή.<sup>74</sup> Τρεις πανομοιότυπες γυναικες, με το χέρι στην ηβική χώρα, εικονίζονται στον ναΐσκο αρ.124 (πιν.7.1). Η πρόκληση να μιλήσουμε για την απεικόνιση των τριών λατρευτικών αγαλμάτων του γορτύνειο ιερού είναι μεγάλη, καθώς η καθεμιά μορφή στο ανάγλυφο διαθέτει ατομικό βάθρο. Για την Böhm όμως ο ναΐσκος θα στέγαζε τέσσερις ή πέντε μορφές. Τα πράγματα περιπλέκονται αν όντως έχουμε πολυπρόσωπες συνθέσεις, που δεν είναι δυάδες ή τριάδες. Αδύνατον φαίνεται να υπήρχαν πέντε όμοια λατρευτικά αγάλματα.

Ο Rizza υποστηρίζει ότι με την παράταξη των τριών μορφών δεν αποδίδεται κάποια ιδιαίτερη θεϊκή τριάδα, αλλά επαναλαμβάνεται η ίδια θεότητα για να αναδειχθούν διαφορετικές πλευρές της. Ορθά κριτικάρει ο Blome: η απλή επανάληψη δεν εξυπηρετεί το ξεδίπλωμα των διαφορετικών υποστάσεων μιας θεότητας. Κάτι τέτοιο απαιτεί διακριτές μορφολογικές αποδόσεις. Η επανάληψη επιπτείνει την εντύπωση της θεϊκής όψης προβάλλοντας ένα στοιχείο της. Στις γορτύνειες παραστάσεις αυτό είναι το ερωτικό.<sup>75</sup>

Δεν βαδίζουμε στο σκοτάδι. Είμαστε σε θέση να συναγάγουμε ορισμένες βασικές αρχές της γορτύνειας λατρείας, αν αντιμετωπίσουμε τις παραστάσεις συνολικά. Πρωταγωνίστρια είναι η γυναικα, και μάλιστα η ερωτική φύση της, όπως

<sup>69</sup> Τα ειδώλια τύπου «Ψ» και άλλα σποραδικά ευρήματα των γεωμετρικών χρόνων ανήκουν στην περίοδο πριν από την ίδρυση του βωμού.

<sup>70</sup> Rizza/Scrinari 1968: 148. Cassimatis 1982: 448. Στρωματογραφία δεν υπάρχει. Η χρονολόγηση των αντικειμένων έγινε με στυλιστικά κριτήρια.

<sup>71</sup> Για την τυπολογία των δαιδαλικών ειδωλίων βλ. Cassimatis 1982. Ανατρέχει και σε επιμέρους λεπτομέρειες, όπως στον ρόλο των γραπτών σχεδίων πάνω στα ειδώλια. Ορισμένα φέρουν ζώνη (γύρω από τη μέση) ή αστεροειδές κόσμημα. Σύμβολα ή απλώς διακοσμητικά μοτίβα;

<sup>72</sup> βλ. πίνακα στην Cassimatis 1982: 450

<sup>73</sup> Η Cassimatis (ο.π.: 453) υπογραμμίζει ότι, όπως διαπιστώνεται και από άλλα θραύσματα, η διπλή απεικόνιση της γυμνής γυναικείας μορφής ήταν συνηθισμένη.

<sup>74</sup> Blome 1982: 76. Η Böhm (1990: 97) πιστεύει στην ύπαρξη και τέταρτης μορφής στα αριστερά.

<sup>75</sup> Rizza/Scrinari 1968: 250. Blome ο.π.: 77

δηλώνει η επανάληψη του στοιχείου της γυμνότητας. Η γυναίκα όχι μόνο ως «αντικείμενο» του πόθου ή της σεξουαλικής διέγερσης, αλλά και ως φορέας του γάμου και της μητρότητας. Όπου οι μορφές είναι γυμνές με το χέρι στο αιδοίο, είναι προφανές ότι εξαίρεται η σεξουαλική και ταυτόχρονα γονιμοποιητική υπόσταση της γυναίκας. Η χειρονομία υπαινίσσεται τη λειτουργία των γυναικείων οργάνων και όχι τη σεμνότυφη συγκάλυψη των επίμαχων σημείων.<sup>76</sup> Όταν το χέρι βρίσκεται στην κοιλιά, πιθανότατα συμβολίζεται η εγκυμοσύνη<sup>77</sup> όταν είναι στο στήθος, ο θηλασμός, δηλαδή η γυναίκα-μητέρα.<sup>78</sup> Ασφαλώς δεν αποκωδικοποιούνται εξίσου εύκολα όλες οι χειρονομίες. Για παράδειγμα, σήμερα θα λέγαμε ότι τα χέρια στο στέρνο είναι κίνηση δέησης. Ισχυει και τότε το ίδιο; Η χειρονομία αυτή εντοπίζεται σε γυναικείο και ανδρικό ειδώλιο.

Ας μην ξεχνάμε ότι τα αναθήματα προσφέρονταν από τους πιστούς. Το αίτημα, το περιεχόμενο της παράκλησης κάθε πιστού προς τη θεότητα καθόριζε το είδος του αναθήματος.<sup>79</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τύπος της ντυμένης γυναίκας με τα χέρια ψηλά (πιν. 6.3). Ο Rizza και η Cassimatis βλέπουν σ' αυτήν μια γυναίκα κανηφόρο.<sup>80</sup> Η πρόταση δεν είναι πειστική. Στα παραδείγματα αρ. 167b,d,e διακρίνεται ξεκάθαρα ότι η γυναίκα τοποθετεί ένα ύφασμα στο κεφάλι, κάτι σαν πέπλο. Τελετουργική κίνηση που φωτογραφίζει το ρόλο της μορφής: είναι μια νύφη. Το μοτίβο της νύφης παραπέμπει στο θεσμό του γάμου, ο οποίος πιστοποιεί με τον πιο σαφή τρόπο την μετάβαση από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Από τον Έφορο μαθαίνουμε ότι στην Κρήτη γαμεῖν μὲν ἄμα πάντες ἀναγκάζονται παρ' αὐτοῖς οἱ κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον ἐκ τῆς τῶν παιδῶν ἀγέλης ἐκκριθέντες, οὐκεύθυνς δ' ἀγονται παρ' ἑαυτοὺς τας γαμηθείσας παῖδας, ἀλλ' ἐπάν ἥδη διοικεῖν ικαναὶ ὥσι τὰ περὶ τούς οἴκους.<sup>81</sup> Με δυο λόγια, το γαμήλιο τελετουργικό τελείται όταν τα νεαρά κορίτσια δεν έχουν ακόμη κλείσει τον κύκλο της εφηβείας. Αντίθετα για τα αγόρια φαίνεται πως ισοδυναμούσε με πράξη «αποφοίτησης». Οι έφηβες νέες θεωρείται ότι δεν είναι ακόμη σε ηλικία κατάλληλη για να στήσουν σπιτικό. Στο σημείο αυτό ο Έφορος δεν διευκρίνιζε σε ποια ανάγκη πρέπει οι νέες να μπορούν να ανταποκριθούν ώστε να κρίνονται ικανές διοικειν τα περί τούς οίκους. Είναι πιθανόν το κριτήριο να ήταν η αναπαραγωγική δυνατότητα των κοριτσιών. Δεν αποκλείεται το γαμήλιο τελετουργικό να περιελάμβανε και την πρώτη σεξουαλική πράξη για το ζευγάρι (γαμηθείσας παῖδας), έτσι ώστε να διαπιστωθεί αν οι κοπέλες είχαν βιολογικά ωριμάσει. Ισχυει μάλιστα το ζευγάρι συνέχιζε να έχει σεξουαλικές σχέσεις, έως ότου η εγκυμοσύνη της κοπέλας την καθιστούσε επίσημα ικανή να αναλάβει καθήκοντα ως κυρία μιας νέας οικογένειας. Όλα αυτά δεν είναι βέβαια παρά υποθέσεις. Ας αρκεστούμε λοιπόν στην επισήμανση ότι, μολονότι προηγείται κατά πολύ το συνοικέσιο, η συζυγική ζωή ξεκινά όταν ρητά ομολογείται ότι οι νέες ενηλικιώθηκαν.

Ο γάμος και η νόμιμη αναπαραγωγή είναι θεμέλια της εύρυθμης κοινωνίας. Η γυναίκα μόλις αποκτήσει δική της οικογένεια καθίσταται παραγωγικό μέλος της κοινότητας: γεννάει και μεγαλώνει τους αυριανούς πολίτες της.<sup>82</sup> Κατι ανάλογο ίσχυε

<sup>76</sup> Böhm ο.π: 137-138. Απορρίπτει το συσχετισμό με τη γιορτή των «Εκδυσίων». Οι μορφές δεν γδύνονται, αλλά ποζάρουν επιδεικτικά ολόγυμνες.

<sup>77</sup> Είναι μάλλον υπερβολή να γίνεται διάκριση –μορφολογική και νοηματική– ανάμεσα στο χέρι που πιέζει το στήθος και στο χέρι που προσφέρει ή επιδεικνύει το στήθος. βλ. Cassimatis 1982: 457

<sup>78</sup> Rizza/Scrinari 1968: vo.161, πιν.XXIV

<sup>79</sup> Εξαιρετικά εύστοχη η διατύπωση του Helk: «Was entscheidend ist, scheint demnach nicht die Identification mit einer bestimmten Gottheit zu sein, sondern der mit den Figürchen verbundene Zweck, also wohl die Sicherung der weiblichen Sexualkraft». Υπό αυτήν την έννοια δεν χρειάζεται να ψάχνουμε για κάποια «γυμνή θεά» στις πρώιμες γραπτές πηγές, ούτε να απορούμε που δεν καταγράφεται στη λογοτεχνία ή δεν αποτυπώνεται στην αγγειογραφία (βλ. Böhm 1990: 140-141).

<sup>80</sup> Cassimatis 1982: 461. Rizza/Scrinari 1968: 246

<sup>81</sup> Στραβ.10.4.20

<sup>82</sup> Polignac 2000: 64, 72, 74, 105-107

και στην περίπτωση του άνδρα: ενηλικίωση σήμαινε ανάληψη των καθηκόντων του πολίτη. Για τους αρχαίους, πολίτης είναι αυτός που μπορεί να προσφέρει στην κοινότητα, με άλλα λόγια, αυτός που μπορεί να φέρει όπλα για να την προστατεύσει και αυτός που μπορεί να συμβάλει στη διαιώνισή της.<sup>83</sup> Ο θεσμός του γάμου επιτρέπει και στον άνδρα να εκπληρώσει την δεύτερη πολιτειακή του υποχρέωση. Συνεπώς τα αναθήματα της Γόρτυνας δεν είναι απαραίτητο να έγιναν από γυναίκες και μόνο. Ένας άνδρας μπορεί να ζητά από τη θεότητα έναν καλό γάμο, κοντολογίς «γόνιμο».

Να παρατηρήσουμε ότι το γορτύνειο υλικό περιλαμβάνει και παραστάσεις με ανδρικές μορφές: δαιμονικές υποστάσεις (με φτερά) ως «πότνιοι θηρών» (αρ.166, 127, πιν. 8.2), ειδώλιο κούρου (αρ.161), παράσταση με γυμνό πολεμιστή σε ανάγλυφο (αρ.168, πιν.8.1), κριοφόρος (αρ.225), ανδρική μορφή με τυπική κρητική ένδυση (αρ.224).<sup>84</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ανάγλυφο πλακίδιο αρ.170 (πιν. 8.3) με τους δύο νέους που κρατούν λύρα. Ανάλογο εικονογραφικό παράδειγμα βρίσκουμε στην Πραισό, αλλά και στο πόδι χάλκινου τρίποδα από την Ολυμπία. Στο τελευταίο, πασίγνωστο πλέον, εικονίζονται δύο αντίπαλοι πολεμιστές που διαμφισβητούν ένα τρίποδα, «σύμβολο νίκης σε όλες τις μορφές αντιπαραθέσεως», σε αθλητικούς και πολεμικούς αγώνες.<sup>85</sup> Αντίστοιχα, στο γορτύνειο ανάγλυφο οι μορφές διεκδικούν το βραβείο, μόνο που αυτή τη φορά το βραβείο είναι η λύρα. Προφανώς διότι ο αναθέτης επιζητούσε τη νίκη σε μουσικούς αγώνες. Μας διαφεύγει ωστόσο η αφορμή για τη διοργάνωση τέτοιων αγώνων. Ο Rizza υποθέτει ότι οι λυράρηδες έπαιζαν κάποιο ρόλο σε τελετουργικά δρώμενα της λατρείας.<sup>86</sup> Ο Έφορος αναφέρει ότι στην Κρήτη: *τακταῖς δέ τισιν ἡμέραις ἀγέλῃ πρὸς ἀγέλην συμβάλλει μετὰ αὐλοῦ καὶ λύρας εἰς μάχην ἐν ρυθμῷ, ὥσπερ καὶ ἐν τοῖς πολεμικοῖς εἰώθασιν, ἐκφέρουσι δὲ καὶ τὰς πληγάς, τὰς μὲν διὰ χειρός, τὰς δὲ καὶ δι' ὅπλων σιδηρῶν.*<sup>87</sup> Περιγράφει ένα δρώμενο στα πλαίσια της πολεμικής εκπαίδευσης των εφήβων. Τελείται μετά μουσικής. Η εκμάθηση μουσικής ήταν μέσα στις υποχρεώσεις των παιδιών στην Κρήτη. *Παιᾶς δὲ γράμματά τε μανθάνειν καὶ τὰς ἐκ τῶν νόμων ὡδὰς καὶ τιγα εἰδῆ τῆς μουσικῆς.*<sup>88</sup> Ισως και η τελετουργική συμμετοχή σε μουσικούς αγώνες. Αυτό βέβαια δεν είναι παρά μια υπόθεση. Το θέμα του αναγλύφου είναι μοναδικό ανάμεσα στα άλλα. Δεν αποκλείεται πάντως η γορτύνεια θεότητα να είχε κάποια σχέση με τη μουσική.

Η Cassimatis απορεί με την απουσία ειδωλίων που παριστάνουν παιδιά, κουροτρόφους, έγκυες γυναίκες.<sup>89</sup> Όπως χαρακτηριστικά λέει, είναι δύσκολο να φανταστούμε μια θεότητα που να ασκεί την δύναμη της αυστηρά πάνω στη σεξουαλική ζωή της γυναικάς και να αδιαφορεί για το ζήτημα της γονιμότητας. Πράγματι η λατρεία δεν αφορά την προστασία της οικογενειακής ζωής. Στις θεότητες του γορτύνειου ναού προστρέχουν νέες γυναίκες ή και νεαρά αγόρια, που έφτασαν στο στάδιο της ενηλικίωσης και συμβιβάζονται με τα πρότυπα της νέας κοινωνικής τους ταυτότητας. Προσδοκούν έναν καλό γάμο με πολλούς απογόνους.

<sup>83</sup> Polignac 2000: 78

<sup>84</sup> Την πληθωρική παρουσία φτερωτών υποστάσων (γυναικείων και ανδρικών ) στη Γόρτυνα ο Rizza (1965: 255-256) αποδίδει στην επαφή με τα πρότυπα της ανατολική τέχνης. Πράγματι ο χαρακτήρας των γορτύνειων αναθημάτων είναι αποτέλεσμα της συνάντησης διαφόρων πολιτισμικών παραδόσεων. Υπομινιακά μοτίβα, γεωμετρικές φόρμες, ανατολικές επιρροές, εικονογραφικές προτιμήσεις της Πρωτοαρχαϊκής περιόδου (Χίμαιρα και Βελλεροφόντης), όλα καταγράφονται στο σύνολο των ευρημάτων.

<sup>85</sup> Polignac 2000: 52. Φαράκλας 1987: 38-40. Εσφαλμένως έχει κατα καιρούς ερμηνευθεί ως πάλη του Απόλλωνα με τον Ηρακλή για τον δελφικό τρίποδα.

<sup>86</sup> Rizza/Scrinari 1968: 253

<sup>87</sup> Στράβ. 10.4.20

<sup>88</sup> Στράβ. 10.4.20. Για τη Σπάρτη βλ. Pettersson 1992: 51 κ.εξ.

<sup>89</sup> Ο Κορρές (1968: 117) βλέπει στο μεγάλο ανάγλυφο (vo.9) τον Δία να περιβάλλεται από δύο «Κουροτρόφους»(!) Νύμφες.

Συμπερασματικά, στη Γόρτυνα φαίνεται ότι λατρεύονταν θεότητες που σχετίζονταν με τη διαδικασία της διάβασης από την εφηβεία στην ωριμότητα.

Την ομοιογένεια των αναθημάτων σπάει η «παραφωνία» των αρχαϊκών παλλαδίων. Είναι όμως συγκριτικά λίγα στον αριθμό, βρέθηκαν σε αποθέτη και όχι σε καθαρό στρώμα, ώστε θα ήταν λάθος να μπουν στην ίδια μοίρα με τα πολυάριθμα παραδείγματα της ντυμένης και γυμνής γυναικείας μορφής. Όσο για τα ειδώλια της Αθηνάς του 4ου αι. υπάρχει εξήγηση. Προφανώς ανάμεσα στον 6ο και 4ο αι. ο βωμός άλλαξε χέρια περνώντας στη κυριότητα της θεάς Αθηνάς, για λόγους που πραγματικά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε.

Ο Demargne προσανατολίζεται προς τελείως διαφορετική κατεύθυνση, και δεν είναι ο μόνος. Για αυτόν είναι πιθανότερο στη Γόρτυνα να υπήρχε κοινή λατρεία μιας Αθηνάς πολεμικής, μιας Αφροδίτης ερωτικής και μιας Άρτεμης ως πότνιας θηρών. Αυτό γιατί, εκτός από τα λίγα αρχαϊκά παλλάδια και τα πολλά ειδώλια των γυμνών γυναικείων μορφών, ήρθαν στο φως και παραστάσεις γυναικών, φτερωτών κατά κύριο λόγο, που συνοδεύονται άλλοτε από αιλουροειδή, άλλοτε από άλογα ή πτηνά (νο. 78, 80, 106, 233, 235, 236, 238, 239, πιν. 8.4).<sup>90</sup> Αισθανόμαστε, όπως αναφέρει, ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα ιερό όπου μορφοποιείται η πολεμική Αθηνά, η οποία πρόκειται σταδιακά να επιβληθεί στις άλλες θεϊκές υποστάσεις. Άλλού αφήνει να εννοηθεί ότι η ίδια θεά, η πρώιμη Αθηνά, διαθέτει ταυτόχρονα όλες αυτές τις διαφορετικές όψεις και λειτουργίες. Παραπέμπει σε έναν πρωτοκορινθιακό κρατηρίσκο από τη Σάμο (του α' μισού του 7ου αι.), όπου η πολεμική Αθηνά βρίσκεται σε ένα χώρο με σφίγγες και άγρια ζώα ως θεά της άγριας φύσης.<sup>91</sup>

Η ερμηνευτική προσέγγιση του Demargne, όσον αφορά τον συμβολικό λόγο των εικόνων, είναι απλοϊκή και απολύτως ξεπερασμένη. Αρκεί να παρατηρήσουμε ότι η συμβολική παρουσία της άγριας φύσης δεν παραπέμπει πάντοτε σε κάποια θεά εκπρόσωπο αυτής. Το άγριο μπορεί κάλλιστα να παραπέμπει στη βαρβαρότητα που τίθεται αντιπαραθετικά με την εκπολιτίστρια θεότητα. Ιδιαίτερα η Αθηνά δεν φαίνεται να εκπροσωπεί ποτέ τον κόσμο της άγριας φύσης<sup>\*</sup> εκεί που οι δυνάμεις παρουσιάζονται ανεξέλεγκτες, παρορμητικές και ενστικτώδεις. Αντίθετα, σε κάθε τομέα που παρεμβαίνει, επιστρατεύει την μήτιν. Αντιπροσωπεύει την πολυμήχανη νοημοσύνη. Διδάσκει στους ανθρώπους τις τέχνες, την οργάνωση και την τάξη. Είναι μια κατεξοχήν θεά τη πόλης. Δύσκολο να την φανταστούμε ως πότνια θηρών.<sup>92</sup>

Αρκετοί ερευνητές υιοθετούν την αντίληψη περί Αθηνάς ως «Κυρίας των άγριων ζώων». Ταυτόχρονα, για να εξηγήσουν και την δραστική παρέμβαση της θεάς στα πράγματα της πόλης, ενστερνίζονται την παλιά θεωρία του Nilsson. Σύμφωνα μ' αυτήν η Αθηνά κατάγεται από τη θεά προστάτρια του μινωϊκού ανακτόρου, στην οποία οι Μυκηναίοι στη συνέχεια προσέδωσαν πολεμικό χαρακτήρα.<sup>93</sup> Η απομόνωση ενός από τα χαρακτηριστικά σύμβολα της πολύμορφης θεάς της Γόρτυνας, που οδήγησε στην ταύτιση της με την πολεμική Αθηνά, δεν αποτελεί μοναδικό φαινόμενο στην αρχαϊκό ελληνικό κόσμο, μας λέει ο Rizza. Η θεωρία κλείνει με το συμπέρασμα ότι στον 6ο και 5ο αι. συντελείται η σταδιακή διάκριση των χαρακτηριστικών και των συμβόλων των διαφόρων θεοτήτων, η οποία και αποτυπώνεται στο ομοιογένες περιεχόμενο των αναθηματικών συνόλων. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει ο Rizza αναγκαστικά, δεδομένου ότι στο ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος αλλά και σε εκείνο της Αξού η τυπολογία των ειδωλίων μοιάζει πολύ με αυτή της Γόρτυνας: γυναίκες ντυμένες, γυμνές, καθιστές, κρανοφόρες, πότνιες θηρών. Η αναλογία ποικίλλει και φυσικά η αισθητική διαφέρει, χωρίς να

<sup>90</sup> Για την ακρίβεια, δεν γνωρίζουμε αν το αφεντικό των αλόγων ήταν γένους θηλυκού ή αρσενικού. Στις ανάγλυφες παραστάσεις με άλογα (νο. 236, 238, 239) σώζονται μόνο τα χέρια των μορφών και τίποτα περισσότερο.

<sup>91</sup> Demargne 1980: 197-200

<sup>92</sup> Vernant/Detienne 1993: 203 κ.εξ. Νούτσου 2001: 12-13.

<sup>93</sup> Rizza 1968: 250. Για τους οπαδούς της θεωρίας βλ. βιβλ. Willets 1962: 278-279. Demargne 1980.

αλλάζει όμως ουσιαστικά το θρησκευτικό χαρακτήρα της λατρείας. Η πολύμορφη θεά των πρώιμων χρόνων σταδιακά μεταμορφώνεται σε Αθηνά στη Γόρτυνα, σε Άρτεμη στην Ορθία, σε Αφροδίτη στην Αξό.<sup>94</sup>

Οι γενετικές ερμηνείες αυτού του είδους είναι κοινός τόπος στην παραδοσιακή ανάλυση: είτε θεωρούν ότι πρόκειται αρχικά για μια θεότητα, τα χαρακτηριστικά της οποίας τροποποιούνται ή αυτονομούνται προοδευτικά, είτε για δύο ή τρεις θεότητες χωριστές, οι οποίες στο τέλος συγχωνεύονται σε μία. Το πρόβλημα και των δύο επιλογών είναι ότι αναγκαστικά γίνονται αποδεκτές *ad hoc*, είναι δηλαδή εξίσου αναπόδεικτες.<sup>95</sup>

Κάτω από την προσωνυμία πότνια θηρών δεν κρύβεται μια συγκεκριμένη θεότητα, αλλά πρωταρχικά ένα εικονογραφικό σχήμα που φαίνεται να υπηρετεί την παραστατική εικόνα διαφόρων θεοτήτων. Σημαίνει απλά ότι έχουμε να κάνουμε με θεότητα που διαφέντεύει τον άγριο κόσμο των ζώων. Μπορεί να είναι η Άρτεμις, η Αφροδίτη, η Κυβέλη, ο Απόλλων, ο Διόνυσος κ.ά.<sup>96</sup> Στη Γόρτυνα εκτός από «Κυρίες» βρίσκουμε και «Κυρίους των άγριων ζώων» (αρ.127), όπως είδαμε. Τελικά αν διακηρύσσουν κάτι, αυτό είναι η στενή σχέση των λατρευόμενων υποστάσεων με την άγρια φύση, το Άλλο, το Έτερον. Μήπως πρέπει να υποθέσουμε ότι εκτός από γυναικεία λατρεία υπήρχε και ανδρική στο γορτύνειο ιερό;

Στον γορτύνειο αποθέτη αποκαλύφθηκε επίσης ένας αξιόλογος αριθμός υστεροδαιδαλικών γοργονείων.<sup>97</sup> Η παρουσία τους υποδεικνύει πάλι Δυνάμεις και τελετουργικά έθιμα που σχετίζονται, με τον άλφα ή βήτα τρόπο, με τη μετάβαση στο Άλλο, σε «ό, τι είναι έτερον σε σχέση με το έμψυχο ον, τον άνθρωπο, τον πολιτισμένο, τον άνδρα, τον Έλληνα, τον πολίτη». <sup>98</sup> Στο ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος ανάμεσα στα αναθηματικά προσωπεία, τα αφιερωμένα στη θεά, πολλά έχουν ανάλογη τρομακτική όψη με την τερατόμορφη Γοργώ. Γοργόνεια βρέθηκαν και στη Δρήρο.<sup>99</sup>

Ηρθε η ώρα να αντιμετωπίσουμε τη δεσπόζουσα θέση της ανδρικής μορφής στα δύο μοναδικά, λόγω μεγέθους και ποιότητας, ανάγλυφα (πιν. 4.1.3) Είτε δεχτούμε ότι πρόκειται για ορθοστάτες είτε για μεγάλα αναθήματα, πρέπει να εξηγήσουμε γιατί εδώ έχουμε ένα διαφορετικό μοτίβο τριάδας, όπου πρωταγωνιστεί ανδρική υπόσταση, αντί των τριών γυναικείων του ναΐσκου αρ.124. Το τεκτονικό πλαίσιο του αναγλύφου δεν αποτελεί τυχαία επιλογή: επιτελεί ορισμένη λειτουργία. Δηλώνει ότι καθετί εντός του ορίζεται ως μονάδα, ένα αδιαίρετο δηλαδή σύνολο. Τελικά χρειάζεται να αναμετρηθούμε με την προκατάληψη ότι η λατρευόμενη θεότητα της Γόρτυνας ήταν οπωσδήποτε μία και γυναίκα. Υπάρχει και δεύτερη εκδοχή: ο ναός να ήταν αφιερωμένος σε μια θεϊκή τριάδα, παρόμοια με εκείνη της Δρήρου.

Προς επίρρωση μπορεί κανείς να επικαλεστεί δύο στοιχεία. Πρώτον, την ύπαρξη τριών εσωτερικών διαμερισμάτων στον γορτύνειο ναό.<sup>100</sup> Δεύτερον, μια σειρά ιδιότυπα πλακίδια (πιν.7.2,3) Η περίεργη κατασκευή –των κάθετα τεμνόμενων δοκών– πάνω στην οποία στέκεται γυναικεία μορφή, στα πλακίδια αρ.173a και 173c, αποδίδει ενδεχομένως ικρίωμα, κόγχη ή βάθρο. Είναι λογικό να υποθέσει κάποιος ότι στα πλακίδια αυτά εικονίζεται η λατρευτική ή οι λατρευτικές υποστάσεις του ναού.<sup>101</sup> Στο πλακίδιο αρ.173b είναι δύο οι γυναίκες που εμφανίζονται, αντικρυστά η μία στην άλλη, ανάμεσα σε παραστάδες. Δεν υπάρχει τίποτα που να τις διαφοροποιεί στην

<sup>94</sup> O Rizza 1967/68: 250.

<sup>95</sup> Για παρόμοιες ερμηνευτικές προσπάθειες και κριτική βλ. Vernant 1993: 203, 214. Τη μέθοδο αυτή υιοθετεί και η Price (βλ. Κεφ.II.3)

<sup>96</sup> Müller 1978: 51-55. Και ο Burkert (1993: 262) και η Hölscher (82-103)

<sup>97</sup> Rizza 1968: 260-261.

<sup>98</sup> Vernant 1992: 12. Στη ριζική και απόλυτη ετερότητα της Γοργούς είναι αφιερωμένο όλο το Βιβλίο.

<sup>99</sup> Dawkins 1929: 163-186. Μαρινάτος 1936: 271-272. Rizza/Scrinari 1965: 261-262.

<sup>100</sup> Μπουρνιά 1997: 109

<sup>101</sup> H Cassimatis (1982:461) διερωτάται αν είναι ιέρειες που εκτελούν κάποια τελετουργία.

όψη, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις γυναίκες στα μεγάλα ανάγλυφα. Ισως γιατί ο χαρακτήρας της λατρείας είναι όμοιος και για τις δύο θεές, αλλά και για τον θεό των αναγλύφων.

Εκτός από την Böhm, και ο Blome παραδέχεται ότι το υστεροδαιδαλικό ανάγλυφο από τη Γόρτυνα, αν και διατηρεί το τριαδικό μοτίβο του άνδρα ανάμεσα σε δύο γυναίκες, δεν μπορεί να ερμηνευθεί στα πλαίσια της απολλώνιας τριάδας. Εδώ οι γυναικείες μορφές είναι γυμνές με τα χέρια στους γοφούς και φορούν ψηλό πόλο. Αναφερθήκαμε ήδη στην ερωτική σχέση των μορφών. Αξίζει να σταθούμε σε ένα διαφορετικό δείγμα αιγυπτιακής τριάδας: παριστάνεται ένας γραφέας συνοδευόμενος από τη γυναίκα του απεικονισμένη δύο φορές («due immagini della moglie Bachet»).<sup>102</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που «αγκαλιάζει» ο άνδρας τις γυναίκες του, καθώς μας θυμίζει έντονα εκείνον στο ανάγλυφο της Γόρτυνας. Οι δύο απεικονίσεις της γυναίκας του είναι απολύτως όμοιες, γεγονός που επίσης μας βάζει σε σκέψεις σχετικά με τη φύση των μορφών στο γορτύνειο ανάγλυφο. Τί εμποδίζει να υποθέσουμε ότι και σε αυτό παριστάνεται κάτι ανάλογο, δηλαδή ένας άνδρας με τις δύο γυναίκες του (ή την μία «διπλασιασμένη»); Συγκεκριμένα, ο γορτύνειος θεός και θεϊκές σύζυγοί του.

### 3. Κομμός

Στο Κεφ.II.2 αντιπαρατεθήκαμε με την αντίληψη ότι ο χαρακτήρας της λατρείας στα κρητικά ιερά των πρώιμων χρόνων πρέπει να ερμηνεύεται μονομερώς υπό το πρίσμα των ανατολικών επιδράσεων. Από το ποιοί έκτισαν τον ναό, ποιοί επέλεξαν τα λατρευτικά αντικείμενα, μέχρι ποιοί τελικά συμμετείχαν στις λατρευτικές διαδικασίες. Εφόσον πιστεύουμε ότι το ιερό του Κομμού απευθυνόταν καταρχήν σε ντόπιους, είναι προβληματικό να αντιμετωπίζουμε την ανεικονική τριάδα που λατρευόταν εκεί ως ξένο σώμα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να προσπερνάμε πληροφορίες και στοιχεία που προέρχονται από το πολιτισμικό περιβάλλον του ελλαδικού κόσμου, τα οποία ενδέχεται να μας διαφωτίσουν περισσότερο πάνω σε ζητήματα λατρείας.

Και στον Κομμό επίσης, όπως στη Γόρτυνα, το τοπίο είναι θολό. Ας δούμε πόσο περιέπλεξαν την κατάσταση οι επιγραφές που βρέθηκαν στον μεταγενέστερο Ναό C (375/350π.Χ.-150/200μ.Χ.). Στις ελληνιστικές επιγραφές αναφέρονται τα ονόματα του Δία, της Αθηνάς, του Ποσειδώνα, ενώ η μοναδική εικονιστική απόδοση θεότητας στον Κομμό είναι εκείνη του Πάνα συνοδευόμενου από τις Χάριτες ή τις Νύμφες (σε ανάγλυφο). Ο Κομμός δίνει σε μας τους αρχαιολόγους ένα καλό μάθημα: να μη σπεύδουμε να βαπτίζουμε τα ιερά με μόνες ενδείξεις μια επιγραφή ή ένα ειδώλιο. Αν οι ανασκαφείς του Κομμού ήταν λιγότερο τυχεροί και έφερναν στο φως μία επιγραφή, και όχι όλες τις παραπάνω, η βάπτιση θα είχε γίνει πιο γρήγορα, αλλά εσφαλμένα.

Τελοστάντων, ο ναός των κλασικών και ελληνιστικών χρόνων φαίνεται πως ήταν αφιερωμένος σε περισσότερες από μία θεότητες. Στην κεντρική βάση χωράνε σίγουρα δύο αγάλματα, ενώ υπάρχει και η λεγόμενη νότια βάση, που κατασκευάστηκε μάλλον στη 2η φάση (τέλος 4ου/αρχές 3ου αι.π.Χ.), και χρησίμευε είτε ως βάθρο προσφορών είτε νέων αγαλμάτων. Οι τέσσερις βωμοί στο προαύλιο υποδεικνύουν τη λατρεία τουλάχιστον τεσσάρων θεοτήτων. Οι ανασκαφείς συνδέουν δύο βωμούς (Η και C) με την αρχική εγκατάσταση της κεντρικής βάσης, που στήριζε πιθανότατα δύο λατρευτικά αγάλματα. Επιπρόσθετα σημειώνουν ότι σε επιγραφή αναφέρονται μαζί τα ονόματα του Δία και της Αθηνάς. Έτσι καταλήγουν στο

<sup>102</sup> Rizza-Scrinari 1968: εικ.344

συμπέρασμα ότι, τουλάχιστον στην αρχή, ο Ναός C ήταν αφιερωμένος στο Δία και στην Αθηνά. Από τους υπόλοιπους βωμούς ο ένας ανήκει δικαιωματικά στον Ποσειδώνα, όπως μας λένε οι ερευνητές, εξαιτίας της θέσης του ιερού κοντά σε λιμάνι.<sup>103</sup>

Ακόμα όμως και αν συμφωνήσουμε σε ποιές θεότητες ήταν αφιερωμένος ο Ναός C, δεν είναι αυτονόητο ότι οι ίδιες λατρεύονταν και προγενέστερα στον Ναό B. Στον Κομμό, όπως και στη Γόρτυνα, διαπιστώνεται πολιτισμικό κενό (*hiatus*) στα τέλη του 7ου αι.π.Χ. Από το 600 έως το 375/350π.Χ. το ιερό υπολειτουργεί. Κανείς δεν μπορεί να πει με βεβαιότητα ότι σε όλη την ιστορία του ιερού λατρεύονταν οι ίδιες θεϊκές δυνάμεις. Στην περίπτωση του Ναού B ο Shaw πιθανολογεί ισότιμα είτε υπέρ της τριάδας Δίας-Αθηνά-Ποσειδώνας είτε υπέρ της απολλώνιας, «*a recognized part of Cretan (and Greek) cosmology*».<sup>104</sup>

Όσον αφορά τα αναθήματα (στα χρόνια του Ναού B) η Maríá Shaw θέτει το εξής δίλημμα: συμβολίζουν τη φύση των λατρευόμενων θεοτήτων ή την κοινωνική θέση των αναθετών τους; Τα ειδώλια αλόγων πιστεύει ότι λειτουργούσαν μάλλον ως σύμβολα *status*. Στην περίπτωση όμως των ειδωλίων που παριστάνουν βοοειδή, δέχεται ότι μπορεί και να φωτογραφίζουν την ταυτότητα της λατρευόμενης θεότητας. Δεν αποκλείεται, με την αφιέρωση αυτών των ειδωλίων, οι προνομιούχοι αγρότες να ζητούσαν υγεία για τα χρήσιμα ζώα τους, βόδια και άλογα. Τα βοοειδή θεωρούνται τα ζώα θυσίας της ελιτ, αλλά στις εστίες και στους βωμούς του Κομμού βρέθηκαν οστά μόνο από μικρά ζώα, κυρίως πρόβατα και αίγες. Ισως λοιπόν ο χαρακτήρας αυτών των ειδωλίων να σχετίζεται κυρίως με την ταυτότητα της λατρείας. Με τη θυσία και την τελετουργική κατανάλωση ενός ζώου άμεσα συνδεδεμένου με κάποιον θεό, όπως του ταύρου με το Δία, η δύναμη, η γονιμότητα και άλλες δυνάμεις μεταβιβάζονταν στον πιστό.

Βρέθηκαν και δύο μοναδικά κομμάτια: ένα χάλκινο ειδώλιο κριού και ένα μικρό πήλινο φίδι. Η λειτουργία του πρώτου είναι αντίστοιχη των ειδωλίων που παριστάνουν βοοειδή. Το φίδι στα ιστορικά χρόνια συμβολίζει τις χθόνιες δυνάμεις. Μπορεί επίσης να συνδέεται με την αναγέννηση ή την ανθρώπινη γονιμότητα, και τέλος, με τον Πύθιο Απόλλωνα, η λατρεία του οποίου υπήρχε και σε άλλα κρητικά ιερά, όπως στη Γόρτυνα, θέση κοντινή στον Κομμό.

Με τις τελετές διάβασης του έφηβου στην ωριμότητα, τελετές που επίσης σχετίζονται με τον Απόλλωνα, συνδέει η Shaw την παρουσία του χάλκινου ειδωλίου που παριστάνει «ιθυφαλλικό άνδρα». Ο τύπος αυτός των ειδωλίων έχει βρεθεί και σε άλλα κρητικά ιερά. Το συγκεκριμένο ειδώλιο ίσως μοιραζόταν την ίδια βάση με έναν μικρό χάλκινο ταύρο. Η Shaw υπενθυμίζει ότι η θυσία ζώων σε αυτές τις τελετές έπαιζε σημαντικό ρόλο, καθώς συμβόλιζε το θάνατο του παλιού και την αναγέννηση του νέου.<sup>105</sup>

Φαίνεται ότι ο Ναός B δεν λειτουργούσε ταυτόχρονα και ως πρυτανείο ή αρχειοφυλάκιο, κέντρο δηλαδή πολιτικών δραστηριοτήτων, όπως ήταν πιθανώς ο ναός του Απόλλωνα Δελφινίου στην Υρτακίνα (7ος αι.) ή ο ναός του Απόλλωνα στη Δρήρο. Πέρα από το γεγονός ότι το ιερό του Κομμού μάλλον στεκόταν απόκεντρα, δεν βρέθηκαν μέσα σ' αυτό δημόσια έγγραφα. Στις λίγες επιγραφές που ήρθαν στο φως αναγράφονταν μόνο ονόματα πιστών και θεών.<sup>106</sup>

Πιθανολογείται ότι στον Κομμό βρισκόταν το αρχαίο τοπωνύμιο «Αμύκλαιον». Υποτίθεται μάλιστα ότι οι Αμυκλαίες ίδρυσαν αυτό το μικρό ιερό κοντά στο σημείο που πιστεύοταν ότι ο σπαρτιάτης βασιλιάς Μενέλαος ναυάγησε επιστρέφοντας από

<sup>103</sup> Kommos 2000: 713-717

<sup>104</sup> Κομμός 2000: 19, 36-37, 167, 713.

<sup>105</sup> Kommos 2000: 170-175. Γενικά τα ανθρώπινα ειδώλια δεν έρχονται πιρώτα στις προτιμήσεις των πιστών, ούτε στο Ναό C. Από τα κλασικά χρόνια ο χώρος των βωμών μετατρέπεται στο αποκλειστικό μέρος ανάθεσης των ειδωλίων, κυρίως βοοειδών. Τα αλογάκια απουσιάζουν εντελώς.

<sup>106</sup> Κομμός 2000: 705-706

την Τροία. Τα όνοματα «Αμύκλαιον» και «Αμυκλαείς» συναντώνται σε αρκετές επιγραφές από την περιοχή της Γόρτυνας. Εκπιμάται μάλιστα ότι οι Αμυκλαίοι ήταν εξαρτημένοι από τους Γορτύνιους ή ίσως τμήμα τους, διότι μια τουλάχιστον παράδοση θέλει οικιστές της Γόρτυνας μαζί με άλλους και τους Αχαιούς από τις Αμύκλες της Λακωνίας, γεγονός που εξηγεί την παρουσία ναού του Αμυκλαίου Απόλλωνος στην Γόρτυνα ήδη από τον 5ο αι.<sup>107</sup> Προφανώς δεν αρκεί για να πιστοποιήσει τη σχέση των δυο πόλεων, αλλά είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι και στις Αμύκλες και στον Κομμό υπήρχε παράδοση το λατρευτικό άγαλμα να έχει τη μορφή κίονα.

Συμπερασματικά, άλλα στοιχεία ενισχύουν την υπόθεση ότι υπήρχε απολλώνια λατρεία στη θέση «Κομμός», και άλλα την αποδυναμώνουν. Στην πραγματικότητα οι τύποι των ειδωλίων παρέχουν ελάχιστες πληροφορίες. Είναι απελπιστικά κοινοί στα χρόνια που μιλάμε. Αλογάκια και άλλες μικρογραφίες χρήσιμων ζώων βρίσκουμε σε πολλά ιερά. Επιπλέον πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί απέναντι σε ερμηνευτικές προτάσεις που βασίζονται σε μεμονωμένα παραδείγματα.

Παρ' όλα αυτά η υπόθεση κερδίζει σε αξιοπιστία, κυρίως εξαιτίας ενός δεδομένου. Στην 2η φάση (του Ναού Β) τοποθετήθηκε πίσω από την λατρευτική τριάδα των πεσσών ασπίδα. Τέτοιου είδους ανάθημα θα μπορούσε να είχε γίνει μόνο από άνδρα προς πολεμική θεότητα. Εκτός από την ασπίδα, που είναι μοναδική, στο Ναό Β ανατέθηκαν και άλλα όπλα. Οι ανασκαφείς βρήκαν βέλη, αιχμές δοράτων, και πιθανόν κομμάτια από σπαθιά.<sup>108</sup> Ο θεός του Κομμού ανταποκρίνεται στις ανάγκες των πολεμιστών ή αλλιώς των ένοπλων πολιτών. Αυτή η ανεικονική τριάδα στην ουσία μπορεί και να μη διαφέρει καθόλου από εκείνη της Γόρτυνας. Μόνο που εδώ ο θεός βοηθά τους άνδρες να εκπληρώσουν την δεύτερη πολιτειακή τους υποχρέωση, την υπεράσπιση της κοινότητας τους.

Να μην ξεχνάμε ότι η λατρευτική τριάδα είναι γεγονός στον Κομμό. Ανάμεσα στον κεντρικό και το νότιο πεσσό του «ιερού με τους τρεις πεσσούς», βρέθηκε πάνω σ' ένα χάλκινο άλογο ένα ειδώλιο από φαγεντιανή που εικονίζει τη λεοντοκέφαλη αιγυπτιακή θεότητα Σεχκμέτ. Κρατά λωτόσχημο στέλεχος, σύμβολο της Κάτω Αιγύπτου και, έμμεσα, της συμμετοχής της στη θεϊκή τριάδα της Μέμφιδας. Αυτή αποτελείται από την Σεχκμέτ, τον Πταχ και τον υιό τους Νεφερτούμ. Περίαπτο με τη μορφή του Νεφερτούμ βρέθηκε ανάμεσα στον κεντρικό και το βόρειο πεσσό. Το γεγονός ότι τα ειδώλια είναι μοναδικά ανάμεσα στα ευρήματα από τους ναούς του Κομμού δικαιολογεί ίσως την τόσο προβεβλημένη θέση που τους επιφύλαξαν.<sup>109</sup> Πάντως, εφόσον μαζί μ' αυτά βρέθηκε το χάλκινο αλογάκι, επιβάλλεται να σκεφτούμε το απλούστερο: όλα ήταν αναθήματα.<sup>110</sup>

Σωστά παρατήρησε η Shaw ότι η αιγυπτιακή τριάδα Σεχκμέτ-Πταχ-Νεφερτούμ δεν αντιστοιχεί στην απολλώνια. Ακόμα και αν δεχτούμε ότι η Λητώ μπορεί να συσχετίστει με την Σεχκμέτ, ως μητέρες-προστάτριες και τροφοί, ή και την Άρτεμη, επίσης σχετική με την κουροτροφία, το πρόβλημα είναι ο Νεφερτούμ. Ως προστατευόμενος απόγονος δύσκολα θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον

<sup>107</sup> Ομηρ.Οδ. 3.292-300. Willets 1962: 260-261 (από τον Κώδικα της Γόρτυνας μαθαίνουμε για τη γορτύνεια λατρεία του Αμυκλαίου Απόλλωνος). Kommos 2000: 709-711. Έχουν προταθεί και άλλες τοποθεσίες για τον Αμύκλαιον. Στο Φαράκλας/κ.α 1998 (122-123, 129-130, 185) υποστηρίζεται ότι το οικιστικό κέντρο των Αμυκλαίων θα ήταν στο εσωτερικό της χώρας, νότια των Αστερουσίων, ενώ το επίνειο τους (στην ακτή του Αγ.Κωνσταντίνου) θα είχε άλλο όνομα, πιθανόν Ονύχιον.

<sup>108</sup> Kommos 2000: 22, 364-372. Σώθηκε μερικώς η μεταλλική διακόσμηση της ασπίδας. Κανένα ίχνος από ξύλο ή δέρμα δεν βρέθηκε. Το έθιμο της ανάθεσης οπλιτικών εξαρτυμάτων δεν ισχυει στα χρόνια λειτουργίας του Ναού C. Μυστήριο, διότι υποθέτουν ότι τότε λατρευόταν και η θεά Αθηνά στο ιερό.

<sup>109</sup> Shaw 2000:188, 189 (AB 83, AB 85-86). Σταμπολίδης/Καρέτσου 1998: 219, 221

<sup>110</sup> Kommos 2000: 712. «In this syncretic way these exotic, otherwise foreign introductions seem to have become a part of the accepted cult equipment».

Απόλλωνα.<sup>111</sup> Η διαφορά μεταξύ της εν λόγω αιγυπτιακής τριάδας και της κρητικής είναι έκδηλη. Η πρώτη συνίσταται από ένα ζευγάρι και τον γιο τους, ενώ η δεύτερη από δυο γυναικείες μορφές και μια ανδρική.

Ο, τι και να 'χε στο μυαλό του ο αναθέτης αυτών των ειδωλίων είναι αδύνατο να αποκαλυφθεί: ήξερε τι αφιέρωνε, δηλαδή τι ακριβώς παριστάνουν τα αιγυπτιακά ειδώλια και πού συγκεκριμένα παραπέμπουν; Η μήπως ήταν κυρίως ένα εξωτικό δώρο και τίποτα περισσότερο; Ο αναθέτης ήταν περαστικός ανατολίτης έμπορος, εγκατεστημένος ανατολίτης στην Κρήτη, ή ντόπιος με ευρείς θρησκευτικούς προσανατολισμούς;

#### 4. Ιερό Ορθίας Αρτέμιδος

Δεν υπάρχει λόγος να μπούμε σε λεπτομέρειες όσον αφορά το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος στη Σπάρτη.<sup>112</sup> Ο χαρακτήρας της λατρείας της είναι καλά προσδιορισμένος. Η Ορθία επωμίζεται εξ ολοκλήρου τη μύηση των νέων αγοριών μέχρι την ενηλικίωση. Οι πηγές παραδίδουν διαβατήριες δοκιμασίες που λάμβαναν χώρα στο ιερό της. Κάποια ομάδα έπρεπε να κλέψει το «τυρί» από το βωμό της Αρτέμιδος, ενώ άλλοι προσπαθούσαν να την εμποδίσουν χρησιμοποιώντας μαστίγιο.<sup>113</sup> Οι ανασκαφές έφεραν στο φως πολλές πήλινες αναθηματικές προσωπίδες που χρονολογούνται από τον 6ο αι. κ.εξ., εξαρτήματα τελετουργικών εθίμων.<sup>114</sup> Οι Αρχαίοι Θεωρούσαν ότι όποιος φοράει προσωπείο παύει να είναι ο εαυτός του και υποτάσσεται στη θεότητα που τον εξουσιάζει ολοκληρωτικά. Η Ορθία αντιστρέφει προσωρινά της αξίες μυώντας τους νέους στην αγριότητα, στην ετερότητα, σβήνοντας έτσι τον παλιό τους εαυτό ώστε να αναγεννηθούν με τη νέα τους ταυτότητα, εκείνη του πολίτη.<sup>115</sup>

Αναφέρθηκε ήδη ότι η τυπολογία των αναθηματικών ειδωλίων του 7ου αι. συγγενεύει με εκείνη της Γόρτυνας. Ιδιαίτερα ο πήλινος ναΐσκος με τις γυμνές μορφές της τριάδας μάς θυμίζει έντονα το μεγάλο γορτύνειο ανάγλυφο. Δεν θα παραξένευε αν διαπιστώναμε ότι η ανδρική μορφή των λακωνικών τριάδων είναι τελικά ο θεός Απόλλων.

Ο Απόλλων και η Αρτέμις είναι αδέρφια. Είναι όμως και οι κατεξοχήν θεοί της διάβασης. Συνήθως η θεά οδηγεί τους εφήβους ως το κατώφλι της ενηλικίωσης, από 'κει και πέρα αναλαμβάνει ο Απόλλων. Τα σύμβολα του Αμυκλαίου Απόλλωνος ήταν το τόξο, έμβλημα του άγριου κόσμου, και το δόρυ, ένα πολιτισμένο πολεμικό όπλο. Ο Απόλλων είναι θεός πολιτικός. Είναι ιδρυτής πόλεων (αρχηγέτης), προστάτης θεσμών που ορίζουν το πολιτικό σώμα της πόλης, εγγυητής των θεσμών άσκησης της εξουσίας και της ίδρυσης νέων πόλεων στις αποικίες, σύμμαχος στο ρόλο των εκπολιτιστών ηρώων, «εγγυητής της μετάδοσης από τη μια γενιά στην άλλη των κανόνων του πολιτισμού».<sup>116</sup>

Κατά συνέπεια ο Απόλλων έχει κάθε λόγο να διεισδύει στα ιερά κατατόπια της Άρτεμης, πολλώ μάλλον της Ορθίας που σχετίζεται κυρίως με τη μύηση των

<sup>111</sup> O Shaw αξιοποιεί τις ερμηνευτικές παρατηρήσεις των Burkert και D'Agata βλ. Kommos 2000: 169

<sup>112</sup> Ο παλαιότερος ναός της Αρτέμιδος Ορθίας στην Σπάρτη χρονολογείται γύρω στο 700π.Χ. Μπουρνιά 1997:219

<sup>113</sup> Burkert 1993: 322, 534. Polignac 2000: 93-94.

<sup>114</sup> Dawkins 1929: 163. Για το ρόλο της μάσκας αλλά γενικά και για το χαρακτήρα της λατρείας βλ. Vernant 1984

<sup>115</sup> Vernant 1992: 104.

<sup>116</sup> Polignac o.π.: 76, 96-97, 119, 121, 145, 203, 205, 207..

εφήβων. Εξάλλου στο ναό της Ορθίας Αρτέμιδος στο Άργος υπήρχαν λατρευτικά αγάλματα του Απόλλωνα και της Λητούς.<sup>117</sup> Για τα νεαρά αγόρια δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η διάβαση ισοδυναμούσε με έξοδο από την εφηβεία και ανάληψη των καθηκόντων του οπλίτη-πολίτη. Εντούτοις, αν και ταυτίζουμε τη μεσαία μορφή με τον Απόλλωνα, κατ' αναλογία με την τριάδα της Δρήρου, οι κυρίες δίπλα του μας είναι παντελώς άγνωστες. Ούτε στον πήλινο ναΐσκο ούτε και στο ελεφάντινο πλακίδιο είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε την θεά Άρτεμη σε μια από τις δύο γυναικείες μορφές που πλαισιώνουν τον άνδρα. Δεν υπάρχει κανένα σύμβολο που να μας διαφωτίζει.

## 5. Ολυμπία

Ο ιερός χώρος της Ολυμπίας είναι υπό την επίβλεψη του Δία. Ο Απόλλων βέβαια πρωταγωνιστεί στο δυτικό αέτωμα του κλασικού ναού, αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία. Αναπάντεχη λοιπόν η παρουσία της «απολλώνιας τριάδας» στην Ολυμπία; Ο Παυσανίας είδε πέντε βωμούς του Απόλλωνα στην Ολυμπία και αρκετούς της Άρτεμης.<sup>118</sup> Από τη στιγμή που τα αγάλματα βρέθηκαν σε αποθέτη, μάταια ελπίζουμε ότι θα προσδιορίσουμε με σαφήνεια την αρχική θέση τους.<sup>119</sup> Προς το παρόν μπορούμε απλώς να ελέγξουμε αν τα όσα έχουμε στη διάθεσή μας αποκλείουν εντελώς ή αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο η τριάδα να σχετίζεται με τον Απόλλωνα.

Οι Borell και Rittig υπαινίχθηκαν την ανάμειξη της Άρτεμης. Η θεά μπορεί να αντιστοιχεί στην αριστερή γυναικεία μορφή, το ένδυμα της οποίας κοσμούσε σκηνή κυνηγιού. Δεν παρέβλεψαν να σημειώσουν ωστόσο ότι δεν είναι μόνο η Άρτεμις που διεκδικεί τον τίτλο της πότνιας θηρών. Κατά συνέπεια η παρουσία των άγριων ζώων και των πτηνών δεν περιορίζει το αριθμό των υποψήφιων θεών.<sup>120</sup> Δεν έχουν δίκιο πάντως όταν εκτιμούν ότι η επιλογή των θεμάτων που εικονίζονται στους χιτώνες έγινε συνειδητά, για να αναδειχθεί ο διαφορετικός χαρακτήρας των γυναικείων υποστάσεων.<sup>121</sup> Τα σημαίνοντα παραλλάσσουν ελάχιστα, τα δε σημαινόμενα παραμένουν τα ίδια. Από τη μια άγρια ζώα, πτηνά, δραστηριότες ημι-πολιτισμένες, όπως το κυνήγι, και από την άλλη άνδρες που ιππεύουν ή μάχονται πεζή.

Με λίγα λόγια, οι δυνάμεις που παριστάνουν τα αγάλματα δραστηριοποιούνται με κάποιο τρόπο στον κόσμο των ζώων και παράλληλα των ενήλικων ανδρών, των πολιτών. Χωρίς αμφιβολία βρισκόμαστε αντιμέτωποι, για μια φορά ακόμη, με θεότητες της διάβασης. Αυτός ο τίτλος ωστόσο δεν ανήκει στην Άρτεμη ή τον Απόλλωνα κατ' αποκλειστικότητα. Πρέπει να συντρέχουν και άλλοι λόγοι.

<sup>117</sup> βλ. υποσημ. 6

<sup>118</sup> Παυσ. 5. 14.8, 15.4 (Πύθιος), 15.7. Αναφέρει και αρκετούς βωμούς της Άρτεμης. Μέσα στο Ήραίο είδε (5.17.3) και δύο χρυσελεφάντινα αγάλματα του Απόλλωνα και της Άρτεμης, και ένα επίσης χρυσελεφάντινο της Λητούς, που του φάνηκε πάρα πολύ παλιό.

<sup>119</sup> Ισως αν μελετηθεί συνολικά το περιεχόμενο του αποθέτη και φανεί ότι έχει ενιαίο χαρακτήρα.

<sup>120</sup> Για Πότνιες θηρών που κρατούν πτηνά βλ. και στα ιερά της Ήρας Λιμένιας, της Ορθίας Αρτέμιδος, τη Γόρτυνας (αρ. 103). Borell/Rittig 1998: 202-203. Μαρινάτου 2000: 87 (υποσ. 61, 62).

<sup>121</sup> Borell/Rittig 1998: 202

Η Νανώ Μαρινάτου βλέπει τρεις θεές, ταυτόχρονα πότνιες θηρών και προστάτριες των πολεμιστών. Για την Μαρινάτου ο ρόλος της Πότνιας θηρών συμπίπτει με εκείνον της γυμνής θεάς, την οποία και παραγκώνισε.<sup>122</sup>

Δεν έχει καμια λογική η υπόθεση ότι παριστάνεται τρεις φορές η ίδια θεότητα. Τότε οι μορφές θα ήταν μάλλον ισοϋψείς.<sup>123</sup> Η μορφολογία των δύο μικρών γυναικείων αγαλμάτων δηλώνει ότι αντιστοιχούν σε όμοιες θεϊκές υποστάσεις. Το μεγάλο ύψος της μεσαίας μορφής επιλέχθηκε συνειδητά για να την διαφοροποιήσει από τις άλλες. Εξάλλου δεν συναντάται εικονογραφικό σχήμα με τρεις γυναικείες μορφές, από τις οποίες εξαίρεται η μεσαία, σε άλλο είδος παραστατικών έργων. Είναι λοιπόν πιθανό στη μέση να στεκόταν ανδρική θεότητα. Άραγε η χάλκινη κιονοειδής όψη του αγάλματος θα έκανε την ίδια εντύπωση στον Παυσανία όπως ο Απόλλων Αμυκλαίος, που το λοιπόν χαλκῶ κίονι ἐστιν είκασμένον, εκτός από το πρόσωπο, τα πόδια και τα χέρια;<sup>124</sup>

<sup>122</sup> βλ. υποσημ. 26

<sup>123</sup> Με αυτή τη λογική απορρίπτουν οι Borell/Rittiig (1998: 202, υποσημ.453) γυναικείες τριάδες, όπως οι Χάριτες, οι Νύμφες ή οι Ωρες.

<sup>124</sup> βλ. σελ. 14

## Ανακεφαλαίωση

### Αποδομώντας την απολλώνια τριάδα. Ο Απόλλων και οι γυναίκες του.

Ας συνοψίσουμε τα στοιχεία που καθιστούν προβληματική την ερμηνεία αυτών των τριάδων ως απολλώνειων. Κατ' αρχήν η αδιαφοροποίητη όψη των γυναικείων μορφών. Στη ζώνη της Φορτέτσας, στα σφυρήλατα της Δρήρου, στα ανάγλυφα της Γόρτυνας, της Σπάρτης και της Ολυμπίας ισχύει ο ίδιος κανόνας: καμιά από τις δύο μορφές δεν κρατά διακριτικό σύμβολο που να την διαφοροποιεί και να επιτρέπει την ταύτιση με ορισμένη θεότητα. Άλλοτε είναι ντυμένες, άλλοτε γυμνές. Οπωσδήποτε όμως η τριάδα αποτελεί αυτοτελές εικονογραφικό θέμα. Το γεγονός ότι όλα τα παραδείγματα είναι πάνω κάτω της ίδιας εποχής και βρέθηκαν σε κοντινά πολιτισμικά περιβάλλοντα επιβάλλει ενιαία αντιμετώπιση. Η δομική ανάλυση του ανάγλυφου από τη Γόρτυνα (αρ.9) βοήθησε να καθορίσουμε το είδος της σχέσης που έχουν τα μέλη της τριάδας. Οι τρεις υποστάσεις συνδέονται ερωτικά. Οι γυναίκες αποκλείεται να είναι η μητέρα και η αδερφή του άνδρα. Είναι κατά πάσα πιθανότητα οι σύζυγοί του. Σε αιγυπτιακό ανάγλυφο εικονίζεται με ανάλογο τρόπο άνδρας που αγκαλιάζει τις γυναίκες του (μία γυναίκα διπλασιασμένη). Η ερωτική ζωή για τους αρχαίους ήταν άμεσα συνυφασμένη με την ενηλικίωση και την δημιουργία οικογένειας. Όχι ότι δεν είχαν, οι άνδρες κυρίως, ερωτικές εμπειρίες με άλλους, άνδρες και γυναίκες, πέραν της νόμιμης συζύγου. Αντιθέτως. Τα παιδιά όμως, οι απόγονοι, έπρεπε να έχουν μητέρα και πατέρα. Και όλοι να ξέρουν σε ποια κοινωνική κατηγορία ανήκουν. Σε διαφορετική περίπτωση η συγκρότηση τουλάχιστον του πολιτικού σώματος θα ήταν αδύνατη. Ακόμα και η Αφροδίτη, η κατεξοχήν θεά του έρωτα, ήταν πρωτίστως υπεύθυνη για τη γονιμότητα των γυναικών.<sup>125</sup>

Ελάχιστα μας διαφώτισαν τα ανασκαφικά ευρήματα του Κομμού ως προς την ταυτότητα της λατρευτικής τριάδας. Το μυστήριο θα λυθεί όταν θα έχουμε καλύτερες απαντήσεις τουλάχιστον για τη φύση των παραστατικών τριάδων. Ακόμα και αν αντιμετωπίζουμε με σκεπτικισμό τα συμπεράσματα στην περίπτωση της Γόρτυνας, υπάρχει πάντα το ασφαλές έδαφος της Δρήρου. Η τριάδα της Δρήρου είναι το «κλειδί». Αντιλαμβανόμαστε πρώτον ότι έχουμε να κάνουμε με θεϊκές οντότητες και όχι θνητούς. Δεύτερον ότι η ανδρική μορφή στο κέντρο είναι ο Απόλλων. Τολμηρή, αλλά όχι αβάσιμη ωστόσο, είναι η ιδέα ότι στη Γόρτυνα λατρευόταν ο Απόλλων μαζί με δύο θεές-συζύγους του. Η γορτύνεια λατρεία σχετίζεται με θεότητα ή θεότητες της διάβασης. Αυτές που είναι υπεύθυνες για τα νεαρά αγόρια και κορίτσια και για τη

<sup>125</sup> Pirenne-Delforge 1994: 419-430

σωστή ένταξη τους στον κόσμο της πόλης. Τέτοιες θεότητες είναι η Άρτεμις και ο Απόλλων. Ο Απόλλων εποπτεύει βασικά την ενηλικίωση των νεαρών αγοριών, ως κατεξοχήν πολιτικός θεός. Η λατρευτική συνύπαρξη ωστόσο με δύο γυναικείες, δυνάμεις, τις συζύγους του, πιθανόν διευρύνει το πεδίο παρέμβασής του, και τον καθιστά διαβατήριο θεό όχι μόνο για τα αγόρια αλλά και για τα νεαρά κορίτσια.

Αναλύσαμε επαρκώς τόσο την ταυτότητα της τριάδας όσο και τον χαρακτήρα της απολλώνιας λατρείας, ώστε να διαβάσουμε τώρα καλύτερα την εικόνα στη ζώνη από τη Φορτέτσα. Πρόκειται για την παλαιότερη εικονογράφηση της Τριάδας. Παριστάνεται μέσα σε οίκημα, πιθανότατα ιερό. Είναι οι προστάτες θεοί μιας πόλης που βοηθούν τους πολίτες της να αμυνθούν απέναντι στην επίθεση εχθρικών στρατευμάτων. Παρόμοια παράσταση εικονίζεται στο πώρινο ανάγλυφο των Χανίων, σύγχρονο χρονολογικά ή λίγο νεότερο της ζώνης (τέλος του 8ου αι.): τοξότες αντιμετωπίζουν εχθρικά άρματα μπροστά από κτίριο. Μέσα στέκεται γυναικεία μορφή.<sup>126</sup> Είναι προφανές ότι η μορφή εντός του αρχιτεκτονικού πλαισίου δεν είναι μια κοινή θνητή. Ενώ στο ανάγλυφο των Χανίων ο προστατεύμενος χώρος ανήκει σε μία θεότητα, στη ζώνη της Φορτέτσας ανήκει σε τρεις. Η ερμηνεία αυτή μας επιτρέπει το συσχετισμό με την λατρευτική τριάδα της Δρήρου. Ο θεός Απόλλων, για μια ακόμη φορά ως πολεμιστής, παρευρίσκεται για να βοηθήσει τους άνδρες στην επιτυχή εκπλήρωση του πολιτειακού τους καθήκοντος. Δεν είναι τυχαίο ότι η παράσταση κοινεί ζώνη, δηλαδή αντικείμενο που ανήκει στην εξάρτηση πολεμιστή.

Έως εδώ καλά. Οι γραπτές πηγές όμως σιωπούν –και πώς να το αγνοήσουμε. Πουθενά δεν διαβάζουμε για τον Απόλλωνα και τις δυο γυναίκες του. Από την άλλη, κανείς δεν ισχυρίζεται ότι μπορεί να ανακαλύψει όλα τα μυστικά του θρησκευτικού πολιτισμού των αρχαίων μέσα από τα γραπτά κείμενα. Πολλώ μάλλον να αποκωδικοποιήσει θρησκευτικά σύμβολα και να κατονομάσει λατρευτικές υποστάσεις των πρώιμων χρόνων. Η λύση είναι να ψάχουμε για επιβιώσεις του εικονογραφικού μοτίβου σε μεταγενέστερα χρόνια. Υπάρχουν, και είναι γνωστές στην επισημονική κοινότητα. Μόνο που σε αρκετές περιπτώσεις εξακολουθεί να τις ονομάζει απολλώνιες τριάδες. Δειλά, αλλά σταθερά, η έρευνα δίνει τη δυνατότητα και για άλλες πιθανές ερμηνείες.

Να μην λησμονούμε τον παράγοντα «χρόνο». Στα μεταγενέστερα χρόνια ή σε άλλες περιοχές μπορεί να μην εξυπηρετούσε σε τίποτα η λατρεία του θεού Απόλλωνα με τις δυο συζύγους του, και να ξεχάστηκε. Το εικονογραφικό σχήμα της τριάδας ίσως επιβίωσε, αλλά η αντίληψη για αυτό να άλλαξε. Έτσι οι σύζυγοι μπορεί να έγιναν αδερφή και μητέρα ή και κάτι άλλο, όπως θα δούμε παρακάτω.

<sup>126</sup> Blome 1982: 7-8 Rolley 1994:123-124.

## Β' ΕΝΟΤΗΤΑ

### Ο Απόλλων και οι Υπερβόρειες παρθένες

#### 1. Η μαρτυρία των κειμένων

Ο μύθος των Υπερβόρειων Παρθένων συνδέεται με τη Δήλο, το μέρος που γεννήθηκε ο Απόλλων. Ο Ηρόδοτος μας πληροφορεί ότι υπήρξαν τέσσερις διάσημες Υπερβόρειες κόρες. Η Υπερόχη και η Λαοδίκη, οι πρώτες που έφεραν από τους Υπερβορείους προσφορές (τα *ιρά*) για να ευλογήσουν τον καλό τοκετό της Λητούς. Πέθαναν όμως στη Δήλο και οι κάτοικοι φρόντισαν έκτοτε να τις τιμούν δεόντως. Ο τάφος (*σημα*) τους βρίσκεται μέσα στο ιερό της Άρτεμης, πάνω στον οποίο λαμβάνει χώρα το εξής τελετουργικό: αἱ μὲν πρὸ γάμου πλόκαμον ἀποταμνόμεναι καὶ περὶ ἄπρακτον εἰλίξασαι ἐπὶ τὸ σῆμα τίθεισι (...), δσοι δὲ παῖδες τῶν Δηλίων περὶ χλόην τινὰ εἰλίξαντες τῶν τριχῶν προτίθεισι καὶ οὗτοι ἐπὶ τὸ σῆμα.<sup>127</sup> Οι μεταγενέστεροι συγγραφείς γνωρίζουν το έθιμο, αν και κάπως παραλλαγμένο ή εμπλουτισμένο. Ο Καλλίμαχος λέει ότι τα μικρά αγόρια αφιέρωναν θέρος το πρωτον ιούλων, δηλαδή το χνούδι στις παρείες (φαβορίτα), στους Υπερβόρειους ἄνδρες που συνόδεψαν τις παρθένες στο ταξίδι τους, τους Περφερέες, οι οποίοι, όπως σημειώνει ο Ηρόδοτος, είχαν επίσης τιμὰς μεγάλας ἐν Δήλῳ.<sup>128</sup>

Ο Ηρόδοτος διηγείται ότι οι Δήλιοι τον πληροφόρησαν για την ύπαρξη δύο άλλων παρθένων που έφτασαν στο νησί πριν από την έλευση της Υπερόχης και της Λαοδίκης. Ταύτας μέν νῦν τῇ Εἰλείθυιῃ ἀποφερούσας ἀντὶ τοῦ ὡκυτόκου τὸν ἐτάξαντο φόρον ἀπικέσθαι, τὴν δὲ Ἀργην τε καὶ τὴν Ὡπιν ἄμα αὐτοῖσι τοῖσι θεοῖσι ἀπικέσθαι λέγουσι καὶ σφι τιμὰς ἄλλας δεδόσθαι πρὸς σφέων. Η Ἀργη και η Ὡπις ήρθαν λοιπόν μαζί με τους θεούς, την Ειλείθυια και τη Λητώ, μάλλον για να βοηθήσουν στον τοκετό της δεύτερης.<sup>129</sup>

Τα πράγματα μπερδεύονται περισσότερο με τα ονόματα. Ο Καλλίμαχος γράφει για τρεις παρθένες ονόματι Ούπις, Εκαέργη και Λοξώ. Ο Παυσανίας μόνο για

<sup>127</sup> Ηροδ. 4.33-35

<sup>128</sup> Καλλιμ. Εις Δήλον, 281-299.

<sup>129</sup> Ο Λύκειος Ωλήν έγραψε ύμνο για τις γυναίκες που, προς τιμή της Άργης και της Ωπης, έβαζαν την τέφρα από τα ιερά σφάγια πάνω στην θήκην, τον χώρο δηλαδή ταφής των Παρθένων. Ηροδ.4.35

την Εκαέργη και την Ωπιν.<sup>130</sup> Φαίνεται ότι με τον καιρό η λατρεία της Υπεροχής και της Λαοδίκης εξασθένισε δίνοντας προβάδισμα σε εκείνη των δύο άλλων παρθένων. Όσο για τα ονόματα, μάλλον ίσχυσε το «χαλασμένο τηλέφωνο», ασφαλώς ως συνέπεια της σύμμειξης λατρειών και συμβόλων με το πέρασμα του χρόνου.<sup>131</sup>

Η ανάλυση της Larson δίνει ορισμένες κατευθύνσεις, αν και δεν βάζει απολύτως τα πράγματα στη θέση τους.<sup>132</sup> Αν η Άρηγη και η Ωπις σχετίζονται με τον τοκετό και την γέννηση των παιδιών, δεν συμβαίνει το ίδιο με την Υπερόχη και τη Λαοδίκη. Το τελετουργικό που λάμβανε χώρα πάνω στον τάφο τους υποδεικνύει τη φύση της λατρείας τους. Η Υπερόχη και η Λαοδίκη δεν εποπτεύουν αυστηρά την μετάβαση στον έγγαμο βίο, όπως υποστηρίζει η Larson, αλλά την ηλικία της εφηβείας και ό,τι αυτό συνεπάγεται στο κοινωνικό και θεσμικό επίπεδο. Εν προκειμένω το κόψιμο των μαλλιών σηματοδοτούσε για τις μεν γυναίκες προ γάμου συμβολική πράξη αποδέσμευσης από την εφηβεία. Για τα δε αρσενικά παιδιά το ξύρισμα των πρώτων εφηβικών τριχών στο πρόσωπο ήταν η επίσημη διακήρυξη της ένταξης σ' αυτήν.<sup>133</sup>

Από την άλλη, η κουροτροφία και η προστασία του τοκετού μπορούν να συνυπάρχουν, όπως μας διδάσκει η λατρευτική φύση της θεάς Άρτεμης. Η κουροτρόφος θεά αναλαμβάνει την ανατροφή όλων των μικρών, ζώων και ανθρώπων, αρσενικών και θηλυκών. Προετοιμάζει τους έφηβους για την καθωσπρέπει μετάβαση τους στον κόσμο των ενηλίκων, ώστε να ανταποκριθούν με επιτυχία στον κοινωνικό ρόλο τους. Η νεαρή κοπέλα να γίνει σύζυγος και μητέρα, το αγόρι πολίτης-οπλίτης. Η Άρτεμις, η αγέρωχη παρθένα, λατρεύεται και ως προστάτιδα του γάμου και του τοκετού, άρα και της νόμιμης αναπαραγωγής και της ανθρώπινης γονιμότητας. Ο τοκετός, μας λέει ο Vernant, αποτελεί ταυτόχρονα το τέλος της βραδείας ωρίμανσης των κοριτσιών και την αρχή μιας νέας ζωής που η ανάπτυξή της τελεί υπό την προστασία της Άρτεμης. Εξάλλου ο τοκετός προσδίδει στον γάμο έναν ζωώδη χαρακτήρα. Δεν είναι μόνο ότι συνοδεύεται από κραυγές και ωδίνες, αλλά επιπρόσθετα φέρνει στο φως ένα νέο βλαστό που αγνοεί ακόμη τους πολιτισμικούς κανόνες και μοιάζει με μικρό ζώο. Η Άρτεμις είναι εξάλλου η θεά των ορίων• εκεί που άγριο και πολιτισμένο αντιπαρατίθενται αλλά ταυτόχρονα διεισδύει το ένα μέσα στ' άλλο.<sup>134</sup>

Δεν είναι λοιπόν να απορεί κανείς πώς οι Παρθένες, που συνοδεύουν τον Απόλλωνα κάθε χρόνο στις μετακινήσεις του από τον άγριο κόσμο των Υπερβορείων στον πολιτισμένο, κάποια στιγμή μπορεί και να ταυτίστηκαν με την Άρτεμη.<sup>135</sup> Στην ουσία καλύπτουν το ίδιο λατρευτικό πεδίο.

Οι Υπερβόρειοι όμως σχετίζονται και με τον δελφικό Απόλλωνα. Ο 1μερος μας παραδίδει σε πεζό λόγο το περιεχόμενο ενός παιάνα του ποιητή Αλκαίου.

(...) ὅτε Ἀπόλλων ἐγένετο, κοσμήσας  
αὐτὸν ὁ Ζεὺς μίτρᾳ τε χρυσῇ καὶ λύρᾳ δούς τε ἐπὶ τούτοις ἄρμα  
ἐλαύνειν, κύκνοι δὲ ἡσαν τὸ ἄρμα, εἰς Δελφοὺς πέμπει <καὶ>  
Κασταλίας νάματα, ἐκεῖθεν προφητεύ<>οντα δίκην καὶ θέμιν τοῖς  
Ἐλλησιν. ὁ δὲ ἐπιβάς ἐπὶ τῶν ἀρμάτων ἐφῆκε τοὺς κύκνους ἐς  
Ὑπερβορέους πέτεσθαι. Δελφοὶ μὲν οὖν, ως ἡσθοντο, παιάνα συν-  
θέντες καὶ μέλος καὶ χοροὺς ἡθέων περὶ τὸν τρίποδα στήσαντες,  
ἐκάλουν τὸν θεὸν ἐξ Υπερβορέων ἐλθεῖν. ὁ δὲ ἔτος ὅλον παρὰ  
τοῖς ἐκεῖ θεμιστεύσας ἀνθρώποις, ἐπειδὴ καιρὸν ἐνόμιζε καὶ τοὺς

<sup>130</sup> Παυσ.5.7.8.

<sup>131</sup> Η Άρηγη έγινε Εκαέργη.

<sup>132</sup> Larson 1995:118-121.

<sup>133</sup> Για το κόψιμο των μαλλιών σε διαβατήριες τελετές βλ. Burkert 1993: 162, 210, 535

<sup>134</sup> Vernant 1992: 18, 20-21, 25. Polignac 2000: 74, 93

<sup>135</sup> Για το θέμα αυτό βλ. Gallet de Santerre 1958: 166-167, αλλά κυρίως την Larson 1995:121 (εκεί και η νεότερη βιβλιογραφία για το θέμα).

*Δελφικοὺς ἡχῆσαι τρίποδας, αὐθὶς κελεύει τοῖς κύκνοις ἔξ· Υπερβορέων ἀφίπτασθαι. ἦν μὲν θέρος καὶ τοῦ θέρους τὸ μέσον αὐτὸ δτε ἔξ· Υπερβορέων Ἀλκαῖος ἄγει τὸν Ἀπόλλωνα· ὅθεν δὴ θέρους ἐκλάμποντος καὶ ἐπιδημοῦντος Ἀπόλλωνος θερινόν τι καὶ ἡ λύρα περὶ τὸν θεὸν ἀβρύνεται. (...).*<sup>136</sup>

Το 1958 ο Gallet de Santerre έγραψε ότι για τη φύση των Υπερβόρειων παρθένων «*l' archeologie est entièrement muette*». Τελικά μίλησε, και μάλλον είπε πράγματα που οι γραπτές πηγές παρέλειψαν να μας πουν.

## 2. Αρχαιολογικές μαρτυρίες

Στον 7ο και 6ο αι. υπάρχουν παραστάσεις που δείχνουν τον Απόλλωνα ανάμεσα σε δύο γυναίκες, οι οποίες δεν φέρουν πάντα διακριτικά σύμβολα, αλλά σε αρκετές περιπτώσεις μπορούμε να τις ταυτίσουμε.

### α) Αγγειογραφία - Μεταλλουργία

- «Μηλιακός» πιθαμφορέας.<sup>137</sup> Γύρω στα μέσα του 7ου αι.π.Χ. Αρχ. Μουσ. Αθηνών 3961 (911). Y:0,95. (πιν. 9.1)

Το αγγείο έχει τρεις εικονιστικές ζωφόρους, στο πόδι, στην κοιλιά και στον λαιμό. Εν προκειμένω ενδιαφέρει η δεύτερη, αλλά συνοπτικά περιγράφονται και υπόλοιπες.

*Η πρώτη χωρίζεται σε δύο μέρη, στο καθένα από τα οποία εικονίζεται γυναικείο κεφάλι κατά τομή· το ένα αντικρυστά στο άλλο.*

Στην ζωφόρο της κοιλιάς παριστάνεται άρμα που το σέρνουν τέσσερα φτερωτά άλογα. Ήνιοχος είναι ένας γενειοφόρος άνδρας, με κοντό χιτώνα και ιμάτιο. Στο αριστερό χέρι κρατάει εππάχορδη λύρα, πάνω στην οποία είναι δεμένα τα ηνία των αλόγων. Πίσω του στέκονται δύο νέες γυναίκες. Φορούν χιτώνα, ιμάτιο και «φάρο», και στο κεφάλι, πάνω από το μέτωπο, ξεχωριστό κόσμημα. Μπροστά από το άρμα βρίσκεται γυναικεία μορφή, ντυμένη με χιτώνα και «φάρο», που κρατά ένα ελάφι από τα κέρατα. Με το αριστερό χέρι πιάνει βέλος από τη φαρέτρα της. Πάνω από το μέτωπο φέρει κόσμημα όμοιο με εκείνο των συνοδών του ηνιόχου. Το βάθος της εικόνας είναι κατάφορτο με φυτικά και γεωμετρικά κοσμήματα.

Στην πίσω πλευρά του αγγείου (μιλάμε πάντα για τη ζωφόρο της κοιλιάς) στέκονται αντιθετικά δύο άλογα, ανάμεσα στα οποία ξεπροβάλλει δυσανάλογα μεγάλη γυναικεία προτομή.

Η ζωφόρος του λαιμού χωρίζεται σε τρεις μετόπες. Στην μεσαία, την μεγαλύτερη, παριστάνονται δύο οπλίτες να μονομαχούν. Ανάμεσα στα πόδια τους χαμηλά εικονίζεται πολεμική εξάρτυση (θώρακας, περικεφαλαία, περικνημίδες). Στις μετόπες εκατέρωθεν υπάρχει από μία γυναικά στραμμένη προς την κεντρική παράσταση με του πολεμιστές.

<sup>136</sup> Greek Lyric I (Loeb), Alcaeus, 354, (c) Himer. or.48. 10-11

<sup>137</sup> Η σύγχρονη έρευνα κατέληξε ότι η ομάδα των εππά περίπου πιθαμφορέων και των τριακοσίων μικρότερων αγγείων ήταν παραγωγή του παριανού, και όχι κάποιου μηλιακού, εργαστηρίου. Κάνω χρήση του όρου «μηλιακός» απλά και μόνο για να είναι σαφές ότι μιλάμε για αγγεία της ίδιας τεχνοτροπίας. βλ. Ζαφειροπούλου 1985

*Το υπόλοιπο αγγείο γεμίζει με ζώνες που έχουν ποικίλα διακοσμητικά μοτίβα (σπείρες, οδοντωτά, μαιάνδρους κ.α.). Ανάμεσα στις εικονιστικές παραστάσεις του λαιμού και της κοιλιάς παρατάσσονται υδρόβια πουλιά.*

Papastamos 1970: 12-35

Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη στη ζωφόρο της κοιλιάς απεικονίζεται η επιστροφή του Απόλλωνα στη Δήλο συνοδεία των Υπερβόρειων παρθένων.<sup>138</sup> Ο Παπαστάμος βέβαια συμμεριζόταν μια παλαιότερη άποψη, σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες ήταν οι Μούσες. Τα επιχειρήματα του δεν πείθουν: το αστραποβόλο βλέμμα που παραπέμπει στην περιγραφή των Μουσών από τον Ησίοδο, και το ελαφρώς ανοιχτό στόμα που δηλώνει ότι οι γυναίκες άδουν.<sup>139</sup> Σε ποιο ταξίδι συνοδεύουν τον θεό; Τί ρόλο μπορεί να παίζει η Άρτεμις, ως Πότνια Θηρών, σε παράσταση «μουσικού ενδιαφέροντος»;

- «Μηλιακός» πιθαμφορέας του 610π.Χ. περίπου. Αθήνα, Αγγλ. Σχολή. Y: 1, 07μ.

*Λείπουν πολλά κομμάτια από το αγγείο. Διακοσμητικά μοτίβα (σπείρες, μαιάνδροι κ.λ.π.) κοινά σ' αυτό το είδος των αμφορέων.*

*Στο λαιμό εικονίζεται ανδρική μορφή που κρατάει κάνθαρο στο ένα χέρι. Πλαισιώνεται από δύο γυναικείες μορφές.*

*Στην παράσταση της κοιλιάς διακρίνεται άρμα που το σέρνουν δύο φτερωτά άλογα. Πάνω στέκεται γενειοφόρος άνδρας. Δεξιά πίσω από το άρμα στέκεται γυναίκα που φορά χιτώνα και ιμάτιο. Αριστερά πίσω από τα άλογα άλλη γυναίκα, επίσης με χιτώνα και ιμάτιο, που κρατάει ένα λουλούδι. Στρέφεται προς το μέρος του ηνίοχου.*

Papastamos 1970: 55-58

Όλοι συμφωνούν ότι στο λαιμό παριστάνεται ο Διόνυσος συνοδεία των Μαινάδων ή έστω μιας Μαινάδας και της Αριάδνης. Παραδόξως, αυτή τη φορά ο Παπαστάμος πιστεύει ότι στην κοιλιά του αγγείου απεικονίζεται η απολλώνια τριάδα.<sup>140</sup> Το λουλούδι δεν αρκεί για να ταυτίσει τη γυναικεία μορφή με την Άρτεμη, απλώς και μόνο γιατί σε άλλη αγγειογραφία, του Ζωγράφου του Ανδοκίδη, η θεά κρατούσε ένα παρόμοιο. Ο ίδιος ο Παπαστάμος σημειώνει ότι σε σκηνές δεξίωσης ή αποχωρισμού είθισται οι μορφές να κρατούν λουλούδια.

Η συνύπαρξη στο ίδιο αγγείο ενός απολλώνιου και ενός διονυσιακού εικονιστικού θέματος δεν προβληματίζει. Για την κοινή λατρεία Απόλλωνα και Διονύσου στους Δελφούς θα μιλήσουμε στη συνέχεια. Πιστεύω όμως ότι εδώ αντιμετωπίζουμε ένα άλλο εικονογραφικό σχήμα, διαφορετικό από εκείνο του «μηλιακού αμφορέα» της Αθήνας, και συνεπώς δεν είμαστε σε θέση προς το παρόν, ανεύ έρευνας, να δηλώσουμε τη μυθική ιστορία που αποδίδει. Δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι πρόκειται για τον Απόλλωνα και τις Υπερβόρειες παρθένες. Η μία γυναικά συνοδεύει τον θεό στο άρμα ενώ η άλλη τον υποδέχεται. Πέραν αυτού, πουθενά δεν γίνεται λόγος για κιθάρα ή άλλο διακριτικό απολλώνιο σύμβολο.

- «Μηλιακός» πιθαμφορέας από το αρχαϊκό νεκροταφείο της Παροικιάς. Τελευταίο τέταρτο του 7ου αι.π.Χ. Μουσ. Πάρου. B 3312.<sup>141</sup> (πιν. 9.2)

<sup>138</sup> Simon E./Max und Albert Hirmer), *Die griechischen Vasen*, München 1976: taf. 23, 46-47. LIMC «Apollon»: vo.1005

<sup>139</sup> Papastamos 1970: 20-21

<sup>140</sup> LIMC «Apollon»: vo. 662. Papastamos 1970: 55-58 (Dionysosamphora)

<sup>141</sup> Είμαι αναγκασμένη να αναπαράγω εδώ όσα αναφέρονται στο LIMC «Hyperboreoi», vo.2.

*Στη μία πλευρά του λαιμού εικονίζεται ανδρική μορφή με κιθάρα. Δίπλα του στέκονται δύο γυναίκες, που φορούν χιτώνα και ιμάτιο. Κρατούν στεφάνι στο χέρι τους, το οποίο και τείνουν προς τον θεό.*

Αν υποθέσουμε ότι ο άνδρας με την κιθάρα είναι ο Απόλλων, τότε οι γυναίκες είναι οι ίδιες με αυτές που εικονίζονται στον «μηλιακό» αμφορέα του Αρχαιολογικού Μουσείου των Αθηνών.

- Πρωτοαπτικός ωοειδής κρατήρας από την Αίγινα. Β' τέταρτο του<sup>7<sup>ου</sup></sup> αι. Κρατ.Μουσ.Βερολίνου, Σαρλότενμπουργκ 32573. (πιν. 10.1)

Το θέμα στη μία πλευρά του αγγείου είναι κατά κοινή ομολογία η δολοφονία του Αιγίσθου. Μόνο ο Davies το αμφισβητεί. Υποστηρίζει ότι εικονίζεται η δολοφονία του Αιγαμέμνονα από τον Αιγισθό. Η παράσταση που μας ενδιαφέρει βρίσκεται στην άλλη πλευρά, δυστυχώς όμως είναι πολύ αποσπασματική.

*Σώζονται μόνο τα δύο άκρα της παράστασης. Αριστερά γενειοφόρος άνδρας με κοντό χιτώνα. Ένα θραύσμα με τμήμα κιθάρας μπορεί να συνανήκει. Σήμερα αποκαθίσταται έτσι ώστε ο άνδρας να κρατά στο αριστερό χέρι την κιθάρα. Δεξιά διακρίνεται γυναικεία μορφή που φέρει τόξο.*

Η δεξιά μορφή είναι η Άρτεμις, η αριστερή πιθανόν ο Απόλλων, υποστήριξε ο Beazley.<sup>142</sup> Δεν αποκλείεται η Άρτεμις να υποδέχεται τον Απόλλωνα από το ταξίδι του στους Υπερβορείους.<sup>143</sup> Σ' αυτό συνηγορεί η ομοιότητα με την παράσταση του «μηλιακού» αμφορέα της Αθήνας.

Για τον Davies σ' αυτή την πλευρά πρέπει να αναγνωρίσουμε τη σκηνή της δολοφονίας του Αιγίσθου. Ο άνδρας στα αριστερά είναι ο Ορέστης. Το θραύσμα με την κιθάρα δεν ανήκει σ' αυτόν, αλλά στον ένθρονο Αιγισθό που αρχικά θα εικονίζόταν στο κέντρο. Όσο για την Άρτεμη, ήταν κρίσιμος ο ρόλος της σε μύθους σχετικούς με το θέμα της Ορέστειας, όπως τουλάχιστον μας παραδίδεται από διηγήσεις του Ησιόδου και από τον ποιητή των Κυπρίων. Σε σύγχρονο ανάγλυφο πίθιο από τη Θήβα με θέμα την δολοφονία του Αιγίσθου οι μορφές διατάσσονται με τρόπο ανάλογο εκείνου στον πρωτοαπτικό κρατήρα, ισχυρίζεται ο Davies. Προσπερνά ωστόσο με ευκολία το γεγονός ότι στον ανάγλυφο πίθιο ο Ορέστης δεν είναι γενειοφόρος. Επιπλέον δεν υπάρχει ένδειξη ότι ο Αιγισθος κρατούσε κιθάρα. Δεν βλέπω το λόγο άλλωστε. Η γυναικεία μορφή δε στα δεξιά κρατά δυσερμήνευτο αντικέιμενο. Είναι ριψοκίνδυνο να την ταυτίσουμε με την Άρτεμη.<sup>144</sup>

- Χάλκινος θώρακας από την Ολυμπία (βρέθηκε στον Αλφειό). 630-610π.Χ. Μουσ. Ολυμπίας Μ 394. (πιν. 10.2)

*Το πάνω μέρος του θώρακα κοσμούν λιοντάρια, ταύροι, σφίγγες και πάνθηρες σε εραλδική στάση.*

Ακριβώς από κάτω υπάρχει παράσταση με έξι ανθρώπινες μορφές. Διατάσσονται αντικρυστά ανά τρεις εκατέρωθεν του κάθετου κεντρικού άξονα. Η ομάδα στα αριστερά αποτελείται από τρεις ανδρικές μορφές, δύο νέους και έναν γενειοφόρο που προπορεύεται και τείνει το χέρι στην άλλη ομάδα. Δεξιά πρώτος έρχεται άνδρας με κιθάρα και πίσω του ακολουθεί γυναικά που επίσης τείνει το χέρι της προς την κατεύθυνση του γενειοφόρου άνδρα. Με το άλλο χέρι κρατά επί καρπω άλλη γυναικεία μορφή.

<sup>142</sup> Beazley 1993: 11

<sup>143</sup> LIMC «Apollon»: vo.1004

<sup>144</sup> Davies 1969: 256-257

Δεν είναι λίγες οι ερμηνευτικές προτάσεις που δημοσιεύτηκαν.<sup>145</sup> Διατρέχοντας τες γίνεται φανερό ότι κατ' αρχήν το κρίσιμο ερώτημα είναι αν παριστάνονται θεοί ή θνητοί. Οσοι πιστεύουν το πρώτο, ταυτίζουν προφανώς τον μουσικό με τον Απόλλωνα κιθαρωδό. Ως προς τις άλλες μορφές, η έρευνα διχάζεται. Ο Δίας με τον Ερμή και τον Άρη ή ο Ερμής, ο Άρης, ο Ήφαιστος (ή ο Διόνυσος); Η Άρτεμις και η Λητώ ή η Λητώ και η Θέμις, οι Μούσες ή οι Υπερβόρειες παρθένες, ή μήπως η Ήβη και η Άρμονία; Οι τελευταίες προτάθηκαν από τον Dörig. Σύμφωνα με τον Ομηρικό Ύμνο ήταν παρούσες στη γιορτή που έγινε προς τιμή του Απόλλωνα στον Όλυμπο. Ο γερμανός μελετητής πιστεύει ότι οι χειρονομίες των μορφών (επι καρπω, προτεταμένο χέρι) δεν είναι τυχαίες. Η πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν να φιλοτεχνήσει σκηνή χορού και όχι απλής συνάθροισης στον Όλυμπο.

Η άλλη μερίδα των ερευνητών αντιτάσσει την απουσία των «attributs» και παραιτείται από την αναζήτηση μύθων με πρωταγωνιστές τον Απόλλωνα και άλλους θεούς. Επικροτώ και επταυξάνω. Ο άνδρας με τη κιθάρα μπορεί κάλλιστα να είναι ένας θνητός μουσικός. Όλη η παράσταση θυμίζει γαμήλιο τελετουργικό. Ο γενειοφόρος, οπωσδήποτε ενήλικος, άνδρας υποδέχεται τη νύφη, την οποία οδηγεί προς το μέρος του γυναίκα κρατώντας την από το χέρι. Η υπόθεση δεν είναι παράλογη αν σκεφτούμε μάλιστα ότι η εικόνα κοσμεί πολεμικό εξάρτυμα. Ο θώρακας αναμφίβολα ανήκε σε άνδρα που είχε περάσει το στάδιο της εφηβείας. Ήταν συνεπώς σε θέση να κάνει οικογένεια και να υπερασπίζεται με τα όπλα την πόλη του.

Συγκρίνοντας τώρα γραπτές και αρχαιολογικές πηγές («μηλιακός» αμφορέας του Αρχαιολ. Μουσείου Αθηνών και πρωτοαπτικός αμφορέας του Βερολίνου) διαπιστώνουμε ότι ο μύθος της έλευσης του Απόλλωνα από τους Υπερβορείους παραλλάσσει. Ο Αλκαίος γνώριζε το μύθο κάπως διαφορετικά. Το άρμα το έσερναν κύκνοι και όχι φτερωτά άλογα. Η εικονογραφία ωστόσο δικαιώνει τον ποιητή εν μέρει. Από τον ύστερο βο αι. και μετά βλέπουμε σε αγγεία ανδρική μορφή πάνω σε κύκνο, όχι όμως σε άρμα που το σέρνουν κύκνοι. Από τη μια, τα σύμβολα σε γενικές γραμμές παραπέμπουν στο ταξίδι του Απόλλωνα από τους Υπερβορείους (θάλασσα, δελφίνια, κλαδί δάφνης) και στην επάνοδο στους Δελφούς (διονυσιακό περιβάλλον, όχι όμως παρουσία του Διονύσου). Από την άλλη, η συνοδευτική επιγραφή ΕΡΟΣ σε ανάλογη παράσταση (πάνω σε αχάτη του ύστερου βου αι.) επερωτά επιτακτικά τα δεδομένα, και σε κάθε περίπτωση χρειάζεται εξήγηση.<sup>146</sup>

Όλοι φαίνεται να συμφωνούν πάντως ότι το ταξίδι έγινε από αέρος. Να σημειώσουμε βέβαια ότι οι καλλιτέχνες των «μηλιακών» αγγείων επιλέγουν συχνά τα φτερωτά άλογα ως μέσο μεταφοράς των θεών. Προφανώς διότι ο κόσμος των θεών είναι μέρος του Άλλου, υπερφυσικός, και δεν προσεγγίζεται με κοινούς τρόπους. Στους «μηλιακούς» αμφορείς το θαλασσινό τοπίο λείπει εντελώς. Αναγκαστικά τίθεται το ερώτημα: οι υστερότερες παραστάσεις με τον Απόλλωνα καθισμένο μέσα σε φτερωτό τρίποδα πάνω από θαλάσσιο τοπίο με δελφίνια εικονίζουν το θέμα της έλευσης από τους Υπερβορείους; Όχι απαραίτητα, αλλά ας το αφήσουμε προς το παρόν.

Το γεγονός ότι τον Απόλλωνα υποδέχεται η Άρτεμις δύο πράγματα μπορεί να σημαίνει. Πρώτον, ότι η αντάμωση γίνεται σε ιερό χώρο της θεάς, εν προκειμένω στη Δήλο. Δεύτερον, μπροστά στο φανταστικό σύνορο μεταξύ ανθρώπινου και άγριου ή υπερφυσικού κόσμου. Η αδερφή του Απόλλωνα τον υποδέχεται κρατώντας ελάφι στο χέρι. Οχι τυχαία πιστεύω. Η Άρτεμις είναι άλλωστε η θεά των ορίων και του

<sup>145</sup> Όλη η βιβλ. στους Dörig (1965: 102-105) και Hoffman (1972: 50-53).

<sup>146</sup> LIMC «*Apollon*»: vo.346

περιθωρίου. Βέβαια συμβολικά όρια βάζουν οι άνθρωποι σε όλα τα πεδία δράσης και σκέψης της ζωής τους. Όλοι όμως συνομολογούν, και οι αρχαίοι το ίδιο έκαναν, ότι η πόλη είναι για τους ανθρώπους και το δάσος για τα άγρια θηρία.

Οι Πύλες στη Φθιώτιδα, εκεί που αρχικά συνεδρίαζε η Αμφικτυονία (στο ναό της Δήμητρας στην Ανθήλη), είναι πιθανό κάποτε να σηματοδοτούσαν πραγματικά, απτά, το βόρειο σύνορο του πολιτισμένου κόσμου.<sup>147</sup>

## β) Γλυπτική

- Μετόπη από το ναό C του Σελινούντα

Ο σελινούντιος ναός C χρονολογείται γύρω στο 550 π.Χ., αλλά οι ανάγλυφες μετόπες που τον κοσμούσαν θεωρούνται μεταγενέστερες.<sup>148</sup> Στην βιβλιογραφία διαβάζουμε ότι σώζονται δύο μετόπες με παράσταση μετωπικού τεθρίππου. Δυστυχώς για τη μία δεν υπάρχει ειδική δημοσίευση, ούτε κατέστη δυνατή η συναρμολόγηση των σωζόμενων καταλοίπων.<sup>149</sup> Για την άλλη η εικόνα έχει ως εξής:

*Το τέθριππο διατηρείται σχεδόν ακέραιο. Πάνω στο άρμα, ακριβώς στο κέντρο της σύνθεσης, στέκεται ο ηνίοχος. Σώζεται μερικώς το κεφάλι, το κάτω μέρος του κορμού, και το αριστερό χέρι (με τα ηνία). Εκατέρωθεν του ηνίοχου παρίστανται δύο ακόμη μορφές. Πρόκειται για γυναικείες υποστάσεις, όπως δείχνει το μήκος των βοστρύχων, καθώς επίσης το ένδυμα και η ελαφρά προβολή του στήθους στην δεξιά καλύτερα σωζόμενη μορφή. Υψώνουν το ένα χέρι, αυτό που βρίσκεται προς τον κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Η αριστερή μορφή κρατά αντικείμενο κυκλικής καμπυλότητας. Η συμμετρική αυστηρότητα της σύνθεσης επιβάλλει να σκεφτούμε ότι και η δεξιά μορφή κράταγε κάπι. Δυστυχώς σώζεται μεν η πυγμή του χεριού αλλά χωρίς τα δάχτυλα.*

Τελευταίο τέταρτο του βου αι.π.Χ.

Διαστ. Y:1, 47 M: 1, 15

Αρχ.Μουσ.Παλέρμου 3920 A

Tusa 1983/1984: 114-115

Πολλάκις κατατέθηκαν ερμηνευτικές προτάσεις.<sup>150</sup> Σήμερα οι περισσότεροι δέχονται ότι στην ανάγλυφη μετόπη παριστάνεται ο Απόλλων συνοδεία της μητέρας και της αδερφής του.<sup>151</sup> Για τον Studniczka η αριστερή μορφή κρατούσε στεφάνι. Εύλογη διαπίστωση. Όσον αφορά τη δεξιά μορφή, υποστήριξε ότι δεν κράταγε κάποιο αντικείμενο αλλά την παρυφή από κάλυμμα της κεφαλής.<sup>152</sup> Ο Giuliani συμφωνεί ότι η γυναίκα αποκαλύπτεται.

Για τον Giuliani όμως υπάρχει πρόβλημα από την στιγμή που οι δύο μετόπες με το τέθριππο δεν αντιμετωπίζονται ενιαία. Επιμένει ότι πρόκειται μάλλον για τις δύο μεσαίες μετόπες της πρόσωφης, οι οποίες θα πρέπει να ήταν αφιερωμένες στις θεότητες του ναού. Προτείνει λοιπόν διαφορετική ερμηνεία βασισμένη στις εξής

<sup>147</sup> Στραβ. 9.3.7

<sup>148</sup> Έχει υποτεθεί ότι οι μετόπες δουλεύτηκαν εκ νέου προς τα τέλη του αιώνα. Δεν γίνεται αποδεκτό από όλους. Giuliani 1979: 14. Fuchs-Floren 1987: 423-424 (530-520π.Χ.)

Boardman 1999: 171-172, εικ.157 (μετά το 525π.Χ.). Rolley 1994: 210-211 (μέσα ή 3ο τέταρτο του βου αι.π.Χ.)

<sup>149</sup> Giuliani 1979: 27. Βρέθηκαν σπαράγματα από όλα τα άλογα.

<sup>150</sup> Βλ. Giuliani 1979: 28. Οι περισσότερες ερμηνευτικές προτάσεις των ερευνητών του 19ου αι. δεν γίνονται πια δεκτές.

<sup>151</sup> Tusa 1983/84:115. Rolley 1994: 210

<sup>152</sup> Studniczka 1926: 184 κ.εξ.

παρατηρήσεις: α) ο άξονας του άρματος ανάμεσα στα άλογα της δεξιάς πλευράς μοιάζει σπασμένος και η ρόδα πλαγιασμένη. Η λεπτομέρεια αυτή φέρνει στο νου το γνωστό μύθο του αγώνα ανάμεσα στον Πέλοπα και τον Οινόμαο. Σύμφωνα με μια παραλλαγή, ο Πέλοπας κέρδισε, όχι με τη βοήθεια των φτερωτών αλόγων του Ποσειδώνα, αλλά με απάτη. Εβαλε τον ηνίοχο Μύρτιλο να προξενήσει ζημιά στη ρόδα του άρματος του Οινομάου, με αποτέλεσμα ο δεύτερος να σκοτωθεί κατά τη διάρκεια της αρματοδρομίας. Στη σωζόμενη μετόπη παριστάνεται ο Οινόμαος. Στην άλλη θα εικονίζοταν ο Πέλοπας πάνω στο τέθριππο.<sup>153</sup> Δίπλα στον Οινόμαο στέκεται η Στερόπη και ίσως η μητέρα του Άρτινα, καθώς η Ιπποδάμεια θα πρέπει να συνόδευε τον Πέλοπα. Το θέμα προσφέρεται για πολιτική προπαγάνδα: η ήττα της παλιάς εγχώριας αριστοκρατίας και ο θρίαμβος του νέου Σελινούντα, που προστατεύεται από τους θεούς.

Και οι δύο θεωρίες επιδέχονται κριτική. Στην περίπτωση της απολλώνιας τριάδας δεν υπάρχει κανένα άλλο εικονογραφικό παράδειγμα με τον Απόλλωνα, την Άρτεμη και τη Λητώ πάνω σε άρμα (να πηγαίνουν πού άραγε;). Στους «μηλιακούς» αμφορείς όλα δείχνουν ότι οι γυναίκες που συνοδεύουν τον θεό είναι οι Υπερβόρειες παρθένες. Η αλήθεια είναι ότι δεν είναι σαφές τί κράταγε πραγματικά στο χέρι της η δεξιά γυναικεία μορφή. Δεν βλέπω ωστόσο πώς δικαιολογείται να αποκαλύπτεται είτε η Άρτεμις είτε η Λητώ. Η χειρονομία της αποκάλυψης υιοθετείται από συζύγους, νύφες και μελλοντικές συντρόφους.

Ο σπασμένος άξονας ή τροχός δεν είναι κάτι που μπορούν οι θεατές της μετόπης να διακρίνουν από την απόσταση που βρίσκονται. Πέρα απ' αυτό, το προβληματικό σημείο της θεωρίας του Giuliani εντοπίζεται στη δυσκολία να ταυτιστούν οι συνοδοί των ηρώων. Εκτός από την Ιπποδάμεια και τη Στερόπη, ποιες άλλες θα μπορούσαν να παρίστανται στα άρματα; Αν όντως οι δύο μετόπες συγκροτούν ενιαία εικονογραφική σύνθεση, δύσκολα η μία θα είχε τρεις πρωταγωνιστές και η άλλη δύο.

Τέλος, είτε οι μεσαίες μετόπες θα ήταν αφιερωμένες στις λατρευτικές υποστάσεις του ναού είτε θα πρόβαλλαν κάποιο πολιτικό μύνημα. Και τα δυο μαζί δεν επιτυγχάνονται με την επιλογή του συγκεκριμένου μυθικού περιστατικού. Εξάλλου θεωρείται πλέον ανακριβές ότι ο σελινούντιος ναός είχε άνισα μετακίνια διαστήματα στην πρόσοψη.<sup>154</sup> Οι δύο μεσαίες μετόπες δέν ήταν απαραίτητα μεγαλύτερες σε μέγεθος. Ως εκ τούτου δεν υπάρχει λόγος να υποθέσουμε ότι οι παραστάσεις με τα τέθριππα βρίσκονταν δίπλα δίπλα και συνδέονταν νοηματικά.

#### • Ανατολικό αέτωμα του αρχαϊκού ναού στους Δελφούς

Οι διάφορες προτάσεις για το εικονιστικό θέμα του αετώματος ομαδοποιούνται ως εξής: πρώτον, σ' αυτές που αγνοούν το κείμενο του Αισχύλου, και δεύτερον, σε εκείνες που το αξιοποιούν ως πιστό οδηγό.

Η πρώτη απόπειρα έγινε από τον Homolle. Αν εξαιρέσουμε την αποδεκτή έως σήμερα αποκατάσταση των συμπλεγμάτων με τα ζώα στις δύο γωνίες, η πρόταση ότι στο κέντρο παριστανόταν η φιλονικία για τον δελφικό τρίποδα καταρρίφθηκε πολύ νωρίς.<sup>155</sup>

Στον Courby οφείλεται η ιδέα ότι στο κέντρο παριστανόταν το τέθριππο με τον θέο Απόλλωνα συνοδεία της Άρτεμης και της Λητούς<sup>156</sup> δεξιά και αριστερά από το οποίο στέκονταν ανίστοιχα τρεις μορφές, η μία «καθρέφτης» της άλλης. Δύο κόρες στη σειρά αμέσως μετά το σύμπλεγμα των ζώων, στη συνέχεια ένας κούρος κατά

<sup>153</sup> Επειδή θα αναμέναμε όχι ο Οινόμαος αλλά ο Πέλοπας, ως νέος, να είναι αγένειος, ο Giuliani αναρωτιέται μήπως το σωζόμενο ανδρικό κεφάλι ανήκει πραγματικά στην άλλη μετόπη.

<sup>154</sup> Bλ. Giuliani 1979: 27, υποσημ.143

<sup>155</sup> Homolle 1901: 496 κ.εξ.

μέτωπον, και τέλος δίπλα στο τέθριππο μία ακόμη ανδρική μορφή, αυτή τη φορά όμως σε όψη  $\frac{3}{4}$  ή κατά τομή (πιν. 11.2).<sup>156</sup>

To 1924 ο Poulsen έδειξε ότι οι μαθηματικοί υπολογισμοί του Courby ήταν προβληματικοί. Τέσσερις μορφές δεν χώραγαν σε κάθε πλευρά του άρματος. Τις περιόρισε σε τρεις, αφού αμφισβήτησε την ύπαρξη των ανδρικών μορφών σε όψη  $\frac{3}{4}$  ή προφίλ.<sup>157</sup> Ο La Coste-Messeliere, αν και υιοθέτησε την πρόταση του Poulsen για τον αριθμό των μορφών, υπήρξε κατηγορηματικός ως προς την βέβαιη παρουσία τουλάχιστον μίας ανδρικής μορφής στραμμένης στα πλάγια. Αναπαρέστησε τρεις κόρες στα αριστερά του τεθρίππου και τρεις κούρους στα δεξιά του (πιν. 12)<sup>158</sup>

Ηδη ο Courby, αλλά κυρίως ο La Coste-Messeliere, ερμήνευσαν την παράσταση ως *Επιφάνεια* του θεού Απόλλωνα, και των Λητοϊδών κατ' επέκταση. Ο δεύτερος ερευνητής προχώρησε παραπέρα σχετίζοντας την θριαμβευτική επάνοδο της τριάδας στους Δελφούς με τη νίκη των θεών επί των πλαιότερων χθόνιων θεοτήτων (και λατρειών), νίκη που εικονίζεται με τη Γιγαντομαχία στο δυτικό αέτωμα. Η μάχη των ζώων δεν είναι παρά η ανάμνηση εκείνης της θεϊκής μάχης. Τον Απόλλωνα συνοδεύουν οι Χάριτες, την Άρτεμη οι Κουρήτες.<sup>159</sup>

Η ματία του Poulsen πιο διεισδυτική. Αξιοποιεί μια βασική διπολική σύλληψη των αρχαίων: ο πολιτισμένος σε αντιδιαστολή με τον άγριο κόσμο. Ο Απόλλων και η Άρτεμις είναι οι θεοί του κυνηγιού, των άγριων ζώων, της φύσης, αλλά ταυτόχρονα και θεοί του πολιτισμού. Στο αέτωμα συμβολίζονται και οι δύο κόσμοι στους οποίους παρεμβαίνουν. Κατά τ' άλλα, το θέμα είναι η *Επιφάνεια* του Απόλλωνα συνοδεία της μητέρας και της αδερφής του, των Μουσών και δύο ηρώων που τελούν χρέη ιπποκόμων.<sup>160</sup>

To 1940 πρώτος ο A. Plassart υποστήριξε ότι στον πρόλογο των *Ευμενίδων*, που ξεκινά με την Πυθία να υμνεί τις δελφικές θεότητες μπροστά στην είσοδο του ναού, ο Αισχύλος περιγράφει το θεματικό περιεχόμενο του αετωματικού διακόσμου.<sup>161</sup>

Πρῶτον μὲν εὔχῃ τῇδε πρεσβεύω θεῶν  
τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν· ἐκ δὲ τῆς Θέμιν,  
ἢ δὴ τὸ μητρὸς δευτέρα τόδ' ἔζετο  
μαντεῖον, ὡς λόγος τις· ἐν δὲ τῷ τρίτῳ  
λάχει, θελούσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός,  
Τίτανὶς ἄλλη παῖς Χθονὸς καθέζετο,  
Φοίβη· δίδωσι δ' ἡ γενέθλιον δόσιν  
Φοίβω· τὸ Φοίβης δ' ὄνομ' ἔχει παρώνυμον.  
λιπὼν δὲ λίμνην Δηλίαν τε χοιράδα,  
κέλσας ἐπ' ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος,  
ἐς τήνδε γαῖαν ἥλθε Παρνησσοῦ θ' ἔδρας.  
πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα  
Κελευθοποιὸι παῖδες Ήφαίστου, χθόνα  
ἀνήμερον πιθέντες ἡμερωμένην.  
μολόντα δ' αὐτὸν κάρτα πιμαλφεῖ λεώς,  
Δελφός τε χώρας τῇσδε πρυμνήτης ἄναξ.  
τέχνης δέ νιν Ζεὺς ἔνθεον κτίσας φρένα  
ἴζει τέταρτον τοῖσδε μάντιν ἐν χρόνοις·

<sup>156</sup> Courby 1914: 327 κ.εξ.

<sup>157</sup> Poulsen 1924: 66-82

<sup>158</sup> La Coste-Messeliere 1931: 59-62

<sup>159</sup> Ο συσχετισμός επιγραφής από το ναό του 4ου αι., που αναφέρει (μεταξύ άλλων) και τους Κουρήτες, με την παράσταση του αρχαϊκού αετώματος είναι προβληματικός. Courby 1927: 80 (παραπ.7). La Coste-Messeliere 1931: 61(παραπ.3)

<sup>160</sup> Poulsen 1924: 78, 80-82

<sup>161</sup> Passart 1940: 293-299. O Rolley (1994: 196-197) υιοθετεί στο μέγιστο τις απόψεις του.

*Διός προφήτης δ' ἔστι Λοξίας πατρός.  
τούτους ἐν εύχαις φροιμάζομαι θεούς.*<sup>162</sup>

Ο σχολιαστής του Αισχύλου στον κώδικα *Mediceus* έγραφε στο υπόμνημα ότι τα «παιδιά του Ηφαίστου είναι οι ίδιοι οι Αθηναίοι», ως απόγονοι του Ερεχθέα –alter ego του Εριχθόνιου, υιού του Ηφαίστου– και ότι όταν πέμπωσιν εις Δελφους θεωρίαν προέρχονται γαρ ἔχοντες πελέκεις ως διημερώσοντες την γην. Ο Έφορος σημείωνε ότι, αφού ο Απόλλων διήλθε τη χώρα και εκπολίτισε τους ανθρώπους (...την γην επιόντα, ημερουν τους ανθρώπους από τε των ημέρων καρπων και των βίων), αναχώρησε από την Αθήνα για τους Δελφούς. Υπογράμμιζε μάλιστα ότι ακολούθησε τὴν ὁδόν, ἦ νῦν Ἀθηναῖοι τὴν Πυθιάδα πέμπουσι.<sup>163</sup>

Ο Plassart καταλήγει ότι οι κούροι και οι κόρες του αετώματος παριστάνουν τους νέους και τις νέες του αθηναϊκού γένους. Οι δύο μετωπικοί κούροι θα πρέπει να κράταγαν, όχι δόρυ ή τόξο (πρόταση του Courby), αλλά πελέκεις, για να ανοίγουν τον δρόμο στον εκπολιτιστή θεό μέσα στο πυκνό δάσος. Τα συμπλέγματα των ζώων συμβολίζουν την άγρια φύση. Η στραμμένη μορφή προς το άρμα είναι ο Δελφός που υποδέχεται τον Απόλλωνα.

Στο εξής οι μελετητές βαδίζουν με γνώμονα τα λεγόμενα του αθηναίου πποιητή. Ο Dörig κάνει ορισμένες διορθώσεις. Οι γυναικείες μορφές δεν είναι θνητές, αλλά δεν είναι ούτε οι Μούσες ή οι Χάριτες ή οι κόρες του Ηφαίστου. Όλες οι μορφές του αετώματος, εξηγεί, πρέπει να σχετίζονται με τον ιερό χώρο των Δελφών και όχι μόνο προσωπικά με τον θεό.<sup>164</sup> Ταυτίζει τις κόρες με την Γαία, την Θέμιδα και τη Φοίβη, δηλαδή τις τρεις προκατόχους του Απόλλωνα, σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Αισχύλος. Συμπληρώνει ότι δεν θα τον εξέπληττε αν απουσίαζαν η Λητώ και η Άρτεμις από το τέθριππο. Ο La Cost-Messeliere είχε ήδη γνωστοποιήσει ότι τα θραύσματα που άλλοτε απέδιδε στις αναβάτισσες του άρματος ανήκαν πραγματικά στον θησαυρό των Κνιδίων. Εξάλλου ο Αισχύλος δεν τις αναφέρει καθόλου.<sup>165</sup>

### i) Αμφικτυονία, Αλκμεωνίδες, Αντήνωρ: παραγγελιοδότης, εργολάβος, τεχνίτης

Η διαφωνία για το χρόνο και τη διάρκεια κατασκευής του ναού γενικά και του μαρμάρινου αετώματος ειδικά δεν έχει τελειωμό. Οι γραπτές πηγές αναφέρουν ότι το 548 π.Χ. ο δελφικός ναός καταστράφηκε. Οι Αμφικτύονες ξεκίνησαν μεγάλη καμπάνια για την συγκέντρωση του αναγκαίου κεφαλαίου προκειμένου να ανεγερθή ο νέος ναός. Άμφικτυόνων δὲ μισθωσάντων τὸν ἐν Δελφοῖσι νῦν ἐόντα νηὸν τριηκοσίων ταλάντων ἐξεργάσασθαι (ό γὰρ πρότερον ἐών αὐτόθι αὐτόματος κατεκάγη), τοὺς Δελφούς δῆ ἐπέβαλλε τεταρτημόριον τοῦ μισθώματος παρασχεῖν. Πλανώμενοι δὲ οἱ Δελφοὶ περὶ τὰς πόλις ἐδωτίναζον, ποιεῦντες δὲ τοῦτο οὐκ ἐλάχιστον ἐξ Αἰγύπτου ἡνείκαντο. Άμασις μὲν γάρ σφι ἐδώκε χίλια στυππηρίης τάλαντα, οἱ δὲ ἐν Αἰγύπτῳ οἰκέοντες Ἑλληνες εἴκοσι μνέας.<sup>166</sup>

Ο Ηρόδοτος ισχυρίζεται ότι οι Αλκμεωνίδες, μετά την εκδίωξη τους από την Αθήνα και την άκαρπη προσπάθεια τους να επιστρέψουν και να ελευθερώσουν την πόλη (μάχη στο Λειψύδριο, 512/513), (...) ἐνθαῦτα οἱ Ἀλκμεωνίδαι πᾶν ἐπὶ τοῖσι Πεισιστρατίδησι μηχανώμενοι παρ' Αμφικτυόνων τὸν νηὸν μισθοῦνται τὸν ἐν Δελφοῖσι, τὸν νῦν ἐόντα τότε δὲ οὔκω, τοῦτον ἐξοικοδομῆσαι. Οἰα δε χρημάτων εὐ ἤκοντες καὶ

<sup>162</sup> Αισχ. Ευμενίδες, 1-20

<sup>163</sup> Στραβ. 9.3.12

<sup>164</sup> Dörig 1967: 107-108.

<sup>165</sup> Coste-Messeliere 1938: 285-288. 1953: 368-373.

<sup>166</sup> Ηροδ. 2.180. βλ. και Παυσ. 10.5.3

έόντες ἄνδρες δόκιμοι ἀνέκαθεν ἔπι, τὸν τε νηὸν ἔξεργάσαντο τοῦ παραδείγματος κάλλιον τὰ τε ἄλλα καὶ συγκειμένου σφι πωρίνου λίθου ποιέειν τὸν νηὸν, Παρίου τὰ ἐμπροσθε αὐτοῦ ἔξεποίσαν.

<sup>167</sup> Σε γενικές γραμμές, όσοι από τους ερευνητές εμπιστεύονται τις γραπτές πηγές χρονολογούν το ναό συνήθως στην τελευταία δεκαετία του 6ου αι. (La Coste – Messeliere, W.Gauer, J.Kleine, Stewart), μετά τη μάχη στο Λειψύδριο. Όσοι προκρίνουν τεχνοτροπικά κριτήρια, χρονολογούν γύρω στο 530/520 π.Χ. (Rolley, Deyhle) αφ' ενός λόγω της έντονης ομοιότητας των κορών του αετώματος με την Κόρη του Αντήνωρα (Ακροπ. 681), αφ' ετέρου διότι τριανταπέντε χρόνια είναι μεγάλο διάστημα για να έμεινε το δελφικό ιερό χωρίς ναό (Pomtow, Payne). Η υπόθεση περιπλέκεται με άλλους να κατεβάζουν τη χρονολόγηση της Κόρης του Αντήνωρα, ώστε να συμπίπτει με του Ηροδότου (Ridgway), άλλους να αμφισβητούν την τεχνοτροπική ομοιότητα των έργων, αποδίδοντας τελικά τα αρχιτεκτονικά εναέτια του ανατολικού αετώματος σε μαθητές (με την ευρεία έννοια) του Αντήνορα (Knell). Επιπλέον αρκετοί επιμένουν ότι η Γιγαντομαχία του δυτικού αετώματος είναι πιο πρώιμο έργο συγκριτικά με το απολλώνιο θέμα του ανατολικού (Lechat, Gauer, Bookidis).

<sup>168</sup> Ο Kleine επισημαίνει ότι η αντίληψη της γραμμικής πρόοδου στην τέχνη και η υπερτίμηση των δυνατοτήτων του Αντήνωρα οδήγησε τους ερευνητές στην πρώιμη χρονολόγηση του δελφικού ναού. Αντίθετα, το λογικό είναι ο ναός να είναι μεταγενέστερος εκείνου των Πεισιστρατιδών. Είναι γνωστό ότι αρκετοί μελετητές συσχετίζουν τη Γιγαντομαχία του δυτικού αετώματος με εκείνη από τον αρχαϊκό ναό της Ακρόπολης, η οποία υποτίθεται ότι ήταν έργο των Πεισιστρατιδών. Ερμηνεύουν τις δύο εναέτιες συνθέσεις ως έκφραση της πολιτικής των δύο αντιπάλων, οι οποίοι χρησιμοποιούν το ίδιο θέμα προβάλλοντας ο καθένας από την πλευρά του το δίκαιο του αγώνα του. Υπάρχει όμως και η αντίθετη άποψη, όσων πιστεύουν ότι, εκτός από τη δελφική, και η Γιγαντομαχία της Αθήνας είναι έργο των Αλκμεωνιδών. Κατά συνέπεια και οι δύο συνθέσεις εκφράζουν τη νέα πολιτική τάξη πραγμάτων, δηλαδή την ήττα της τυραννίας και τη νίκη της δημοκρατίας.

<sup>169</sup> Όπως και να 'χει, ο Kleine έχει δίκιο όταν ισχυρίζεται ότι οι Αλκμεωνίδες έχτισαν το ναό όχι σαν αντίδραση στην οικοδομική δραστηριότητα των Πεισιστρατιδών, αλλά για να προωθήσουν τον πολιτικό τους στόχο, δηλαδή την εκδίωξη των τυράννων.

<sup>170</sup> Ο Ηρόδοτος λέει ρητά ότι η ήττα στο Λειψύδριο έφερε σε δύσκολη θέση τους Αλκμεωνίδες, οι οποίοι με κάθε τρόπο προσπαθούσαν να κερδίσουν το χαμένο έδαφος. Η προσφορά να αναλάβουν την ανέγερση του ναού ήταν κίνηση τακτικής. Επί τούτου ο Ηρόδοτος άμεσως παρακάτω μοιράζεται μαζί μας τη φήμη που κυκλοφορούσε ότι οι Αλκμεωνίδες δωροδόκησαν την Πυθία με σκοπό να πείσει τους Σπαρτιάτες να βοηθήσουν στην απελευθέρωση της Αθήνας.

<sup>171</sup> Αν αποδίδει κάτι ο Ηρόδοτος στην αρχοντική γενναιοδωρία των Αλκμεωνιδών, αυτό είναι μόνο η μαρμάρινη πρόσωψη.

Ο αρχαίος ιστορικός δεν κάνει διάκριση ανάμεσα στη σύναψη του συμβολαίου και στην τελική εκπλήρωσή του. Για τον Αριστοτέλη και τον Φιλόχορο τα γεγονότα έγιναν με άλλη σειρα: οι Δελφοί εξασφάλισαν χρήματα στους Αλκμεωνίδες για τη στρατολόγηση μονάδων, ώστε με τη βοήθεια και της Σπάρτης να ανατρέψουν

<sup>167</sup> Ηροδ. 5.62.

<sup>168</sup> Για βιβλ. βλ. Bookidis 1967: 68-72. Gauer 1968: 130-133. Kleine 1973: 34-36.

Fuchs/Floren 1987: 244-245. Knell 1990: 47-49. Ridgway 1993: 292-296. Rolley 1994:198.

<sup>169</sup> Για τη Γιγαντομαχία της Αθήνας και των Δελφών, τον ρόλο των Αλκμεωνιδών και των Πεισιστρατιδών βλ. Νούτσου 2001: 120-123.

<sup>170</sup> Kleine 1973: 36

<sup>171</sup> Ηροδ. 5.63

τον Ιππία. Όταν το κατόρθωσαν, ανταποκρίθηκαν στο καθήκον τους απέναντι στο θεό χτίζοντας το ναό του μετ' εύχαριστηρίων πλειόνων.<sup>172</sup>

Δεν θα προχωρήσω περαιτέρω στην ουσία χρονολογικών και τεχνοτροπικών προβλημάτων. Δεν είναι του παρόντος. Το ερώτημα που μας απασχολεί εδώ είναι ποιός καθόρισε το θέμα του αετώματος; Συνοψίζω τις διάφορες απόψεις:

α) Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού σχεδιάστηκε εξ αρχής, τουλάχιστον οι βασικές αρχές του, από τους «sanctuary officials».<sup>173</sup> Ο Stewart δεν διευκρινίζει ποιούς εννοεί με τον όρο αυτό. Θα ήταν λάθος πάντως να φανταστούμε κάποιο ιερατείο που αποφασίζει αυτόνομα για τις υποθέσεις του ιερού.

β) Το θέμα καθόρισαν οι Αλκμεωνίδες από τη στιγμή που ανέλαβαν τη χρηματοδότησή του ναού. Έτσι ερμηνεύονται και οι όποιες παραπομπές στην αθηναϊκή πραγματικότητα (παιδιά του Ηφαίστου κ.α.). Οι Αλκμεωνίδες θέλησαν να κερδίσουν τον αγώνα των εντυπώσεων απέναντι στους ανταγωνιστές τους Πεισιστρατίδες.<sup>174</sup> Σε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας οι θεατές αναγνώριζαν στον Απόλλωνα του ανατολικού αετώματος τον προστάτη της νέας τάξης πραγμάτων που έφερε η νίκη των Αλκμεωνίδων στην Αθήνα.

γ) Ορισμένοι επιφυλάσσουν και στον γλύπτη Αντήνωρα (αν δεχτούμε τελικά ότι ήταν αυτός) ιδιάίτερο ρόλο στον σχεδιασμό του ανάγλυφου δάκοσμου.<sup>175</sup>

Πράγματι η ανέγερση του δελφικού ναού συνδέθηκε με την πολιτική υπόθεση των Αλκμεωνίδων. Από πουθενά δεν βγαίνει το συμπέρασμα ωστόσο ότι ο ναός λειτούργησε ως «Monument politischer Demonstration».<sup>176</sup> Σκοπός των Αμφικτυόνων ήταν να χτίσουν το ναό του Απόλλωνα• το κατεξοχήν θρησκευτικό μνημείο μέσα στο ιερό. Για πολλά χρόνια συνέλεγαν τα απαραίτητα χρήματα. Το πέτυχαν μέσα από τη συναλλαγή με τους Αλκμεωνίδες. Ακόμα και αν δεχτούμε ότι η Αμφικτυονία έπαιξε πολιτικά παιχνίδια εις βάρος των τυράννων, αρκούσε που πήρε την πρωτοβουλία να αναθέσει την ολοκλήρωση του ναού στους Αλκμεωνίδες, τους αντίπαλους των Πεισιστρατιδών. Οι Αλκμεωνίδες δεν ήταν οι μόνοι χορηγοί, είχαν προηγηθεί πολλοί άλλοι. Πρόσφεραν σίγουρα την μαρμάρινη πρόσωψη. Επέλεξαν ενδεχομένως και τον γλύπτη. Αυτό δεν αλλάζει όμως το γεγονός ότι λόγο για τα σημαινόμενα των συμβόλων του σημαντικότερου θρησκευτικού μνημείου των Δελφών δεν μπορεί να είχαν. Οι πόλεις «καυχιόνταν» μέσω των ατομικών θησαυρών τους και των άλλων αναθημάτων. Ο γλύπτης πάλι είναι ούτως ή άλλως δέσμιος των επιθυμιών του εργολάβου. Και ο εργολάβος του παραγγελιοδότη, που στην προκειμένη ήταν η Αμφικτυονία, η οποία ασκούσε έλεγχο στο ιερό μετά τον ΆΙερό πόλεμο, αν όχι και πριν απ' αυτόν.<sup>177</sup>

Μια ιδέα παίρνουμε από τις αναφορές του Παυσανία σχετικά με τον αμέσως επόμενο ναό, του 4ου αι. Τον έχτισαν, μας λέει, για το θεό οι Αμφικτύονες με χρήματα ιερά.<sup>178</sup> «...τις πανελλήνιες εισφορές διαχειρίζονταν αμφικτυονική επιτροπεία ναοποιών...Στα συμβούλια των ναοποιών υπήρχαν θεσσαλοί, αθηναίοι βοιωτοί, μακεδόνες αργείοι, λακεδαιμόνιοι, κορίνθιοι, βοιωτοί κ.α....Ένας αρχιτέκτων του ναού ο Αγάθων (πολύ μετά το Σπίνθαρο) τιμήθηκε από τους Αμφικτύονες,

<sup>172</sup> Αριστ. Αθ.Πολ.19.3. Αποτυγχάνοντες ουν εν ἀπασι τοις ἄλλοις εμισθώσαντο τον εν Δελφοῖς νεων οικοδομειν, ὅθεν ευπόρησαν χρημάτων προς την των Λακώνων βοήθειαν. Για τον Φιλόχορο βλ. Jacoby, FGrHist. III B S. 132 Nr. 328 F 115.

<sup>173</sup> Stewart 1990: 88

<sup>174</sup> Άλλοι λιγότερο, άλλοι περισσότερο, βλέπουν ανάμειξη των Αλκμεωνίδων. Boardman 1982: 185. Knell 1990: 51. Rolley 1994: 197

<sup>175</sup> Fuchs/Floren 1987: 245. Rolley 1994: 199

<sup>176</sup> Knell 1990: 43

<sup>177</sup> Parke 2000: 79-81. Roux 1976: 50-51. Μάλιστα μέσα στην Αμφικτυονία φαίνεται ότι έως τις αρχές του 3ου αι. ηγεμόνευε η Θεσσαλία.

<sup>178</sup> Παυσ.10.5.13

ἐπειδὴ καλῶς καὶ δικαίως τὴν ἐπιμέλειαν τῶν ἔργων ἐποιήσατο, ἢ προσετάχθη ὑπὸ τοῦ θεοῦ καὶ τῶν ἀμφικτυόνων.»<sup>179</sup>

Κατά συνέπεια είναι λογικό να υποθέσουμε ότι και για τον μεγάλο αρχαϊκό ναό του Απόλλωνα έγινε εξαρχής συνολικός σχεδιασμός.<sup>180</sup> Οι υπεύθυνοι δεν μπορεί παρά να έλαβαν υπόψη τους το ευρύ κοινό στο οποίο απευθύνονταν. Η επιλογή του θεματικού περιεχομένου θα πρέπει να βασίστηκε σε κάποια δελφική παράδοση, και όχι σ' αυτήν μιας πόλης-κράτους. Ακόμα και αν δεχτούμε ότι σύσσωμοι οι Αμφικτύονες επέλεξαν την Γιγαντομαχία ως πρόσφορο θέμα για αντιτυραννική προπαγάνδα,<sup>181</sup> δεν είχαν κανένα λόγο να εξυμνήσουν ειδικά το ρόλο των Αθηναίων βάζοντας τους ως παιδιά του Ηφαίστου στο ανατολικό αέτωμα. Αθηναίοι ήταν και οι Πεισιστρατίδες. Ούτε μπορεί ο δελφικός ναός να συνδέθηκε τόσο στενά με την πολιτική καθημερινότητα της Αθήνας, ώστε ο ερχομός του Απόλλωνα να παραπέμπει στην επιστροφή του Κλεισθένη στην Αθήνα.

Από κει και πέρα, μας ενδιαφέρει τι εικόνα σχημάτισε ο Αισχύλος για το ναό, και συγκεκριμένα για το ανατολικό αέτωμα. Πρέπει όμως να αποφύγουμε το μεθοδολογικό λάθος που έκανε πρώτος ο Plassart, και όλοι οι άλλοι στη συνέχεια.

## ii) Να διαβάσουμε ξανά τις πηγές

Αν όντως στον πρόλογο των *Ευμενίδων* γίνεται έμμεση αναφορά στο ανατολικό αέτωμα, τότε πρέπει να προσέξουμε να μην πέσουμε στην παγίδα που έπεσε ο Plassart. Αντιμετώπισε την επιλογή του θέματος ως προσωπική υπόθεση των Αθηναίων. Με δυό λόγια, ο Αισχύλος παρουσιάζει το συμβολικό νόημα της αετωματικής παράστασης όπως πραγματικά ήταν, όπως ο καθένας θα το αντιλαμβανόταν. Ξεχνά ότι ο Αισχύλος δεσμεύεται από το ίδιο το περιεχόμενο του ποιητικού έργου του, όπως επίσης ότι απευθύνεται κυρίως στο αθηναϊκό κοινό. Κατά συνέπεια οι συνδηλώσεις των δσων λέει πρέπει να ειδωθούν και μέσα σ' αυτά τα πλαίσια.

Ακόμα λοιπόν και αν υποθέσουμε ότι ο τραγικός ποιητής χαιρεύει τα αυτιά των Αθηναίων γιατί κατασκεύασαν την ιερά οδό προς τους Δελφούς<sup>182</sup>, η νυν Αθηναιοί την *Πυθιάδα* πέμπουσι, όπως λέει ο Έφορος, σε καμια περίπτωση η παράσταση του δελφικού αετώματος δεν μπορεί να παραπέμπει σ' αυτό. Κατ' αρχήν οι Αθηναίοι αποκλείεται να πήραν υπερεργολαβία την κατασκευή του δρόμου που περνούσε μέσα από τις άλλες πόλεις των Φωκέων και Βοιωτών και κατέληγε στους Δελφούς.<sup>183</sup> Το πολύ να έφτιαξαν το τμήμα εκείνο που έφτανε ως τα όρια της Αττικής. Ο Στράβων σχολιάζοντας τα λεγόμενα του Εφόρου συμπεραίνει ότι

<sup>179</sup> Την αρχαία φράση παραθέτει ο Παπαχατζής (*Βοιωτικά*, βιβλ. 10 (X), σελ. 290, υποσημ. 2). Δυστυχώς για πολλοστή φορά δεν ενημερώνει τον αναγνώστη πού την βρήκε.

<sup>180</sup> Να προσδιορίστηκε μέσες άκρες εξ αρχής το συνολικό κόστος κατασκευής του. Για τον ναό του 4ου αι. έχουν βρεθεί τμήματα από τα αντίστοιχα «λογιστικά βιβλία» της εποχής.

<sup>181</sup> Διόλου βέβαιο. Οι Γίγαντες ενσαρκώνουν ό, τι απειλεί την τάξη και την ευνομία της πόλης. Οι θεοί αντίθετα έμφανίζονται ως προστάτες αυτών των αρχών. Αυτός είναι ο γενικός θρησκευτικός συμβολισμός του μύθου. Από 'κει και πέρα, είναι δυνατό να τον χειρίζονται για δικό τους όφελος οι Αλκμεωνίδες στους Δελφούς. ή οι Πεισιστρατίδες στην Αθήνα ή οποιοσδήποτε άλλος. Οι Γίγαντες λοιπόν δεν αντιστοιχούν παντού και πάντοτε στους τυράννους. Νούτσου 2001: 123

<sup>182</sup> Από μεταγενέστερη πηγή, τον Αριστείδη τον Αίλιο (*Παναθηναϊκός* 189), παραδίδεται ότι το... τὴν εἰς Δελφοὺς ὁδὸν ἔργον εἶναι τῆς πόλεως.

<sup>183</sup> Ηροδ. 6.34: ιόντες δὲ οἱ Δόλογκοι τὴν ἵρην ὁδὸν διὰ Φωκέων τε καὶ Βοιωτῶν ἤισαν. Καὶ σφέας ὡς οὐδεὶς ἐκάλεε, ἐκτράπονται ἐπ' Αθηνέων. Η πορεία των προσκυνητών προς τους Δελφούς θα είχε αναγκαστικά αρκετές στάσεις για ξεκούραση και φαγητό. Για την «Βοιωτία ὁδό» βλ. Φαράκλας 1996: 156, 158

εντάσσονται σε μια γενικότερη προσπάθεια εξορθολογισμού των μύθων. Τί δ' ἀν εἴη μυθωδέστερον ἡ Ἀπόλλων τοξεύων καὶ κολάζων Τίτου οὐς καὶ Πύθωνας καὶ ὁδεύων ἐξ Ἀθηνῶν εἰς Δελφοὺς καὶ γῆν πᾶσαν ἐπιών; εἰ δὲ ταῦτα μὴ ὑπελάμβανε μύθους εἶναι, τὸ ἔχρην τὴν μυθευομένην Θέμιν γυναικα καλεῖν, τὸν δὲ μυθευόμενον Δράκοντα ἄνθρωπον, πλὴν εἰ συγχεῖν ἐβούλετο τὸν τε τῆς ἱστορίας καὶ τὸν τοῦ μύθου τύπον;

Τα υπόλοιπα προβλήματα της θεωρίας που συνδέει το συμβολικό περιεχόμενο του αετώματος με τους Αλκμεωνίδες και τους Αθηναίους αναφέρθηκαν πιο πάνω.

Ας πάρουμε λοιπόν τα πράγματα από την αρχή.

Στον Αισχύλο βρίσκουμε μια διαφορετική παράδοση από εκείνη που θέλει τον Απόλλωνα να οικειοποιείται τον δελφικό χώρο με τη βία. Στον Ομηρικό Ύμνο ο θεός βάζει τα θεμέλια του ιερού αφού πρώτα σκοτώνει τη φοιβερή δράκαινα Πυθώ, ἥ κακὰ πολλὰ/ ἄνθρωπους ἔρδεσκεν ἐπὶ χθονί, πολλὰ μὲν αὐτοὺς/ πολλὰ δὲ μῆλα τάναύποδ' ἐπεὶ πέλε πῆμα δαφοινόν.<sup>184</sup> Για τον Αισχύλο άλλα γεγονότα έχουν βαρύνουσα σημασία στην εκαθίδρυση της απολλώνιας λατρείας στο δελφικό ιερό. Πρώτη μάντισσα ήταν η Γαία, δεύτερη η Θέμις, τρίτη η τιτανίδα Φοίβη κληροδότησε το μαντείο και το πρόσφερε στον Απόλλωνα ως γενέθλιον δόσιν, δηλαδή μόλις ο θεός γεννήθηκε στη Δήλο. Από τότε αυτός έχει το όνομα της παρώνυμον, Φοίβος ονομάζεται. Η τιτανίδα στην ουσία ταυτίστηκε με το Απόλλωνα. Και ο ποιητής συνεχίζει την αφήγηση: αφού λοιπόν στη συνέχεια άφησε τον γενέθλιον τόπο, τη Δήλο, άραξε στα ακρογιάλια της Παλλάδας, και από 'κει ήρθε στη χώρα του Παρνασσού. Τέταρτο μάντη στο ιερό τον έχρησε ο Δίας. Διος προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός.

Παρατηρούμε ότι δεν έχουμε να κάνουμε με γεγονότα που έχουν χρονική και γεωγραφική σύμπτωση. Όλα αυτά μαζί αποκλείεται να παριστάνονταν στο αέτωμα. Στην περίπτωση αυτή θα πρέπει να υποθέσουμε ότι εκθέτονταν παρατακτικά όλες οι συμβολικές μορφές αυτής της παράδοσης. Ιδιότροπη επιλογή, μια και το σύνηθες είναι στα αετώματα να παριστάνεται ένα ορισμένο μυθολογικό θέμα. Για τον ίδιο λόγο είναι προβληματική η ερμηνεία της αετωματικής παράστασης ως γενικά και αόριστα επιφάνειας του θεού.

Στο πρώτο μέρος ο Αισχύλος αναφέρεται στην προϊστορία της δελφικής λατρείας, αυτήν που ίδιος γνωρίζει ή προτιμά να προβάλλει. Η Hölscher πιστεύει ότι η δελφική γενεαλογία ενδιέφερε μόνο τον ποιητή, ενώ για τους πιστούς ελάχιστη σχέση είχε με τον Απόλλωνα. Απορρίπτει συνεπώς την πρόταση ότι οι κόρες παρίσταναν τη Γαία, τη Θέμιδα και τη Φοίβη.<sup>185</sup> Είναι γεγονός ότι σύμφωνα με την επικρατέστερη παράδοση ο Απόλλων κατέλαβε το ιερό αφού σκότωσε τη δράκαινα. Εις ανάμνηση αυτού του επεισοδίου γιορτάζονταν τα Πύθια.<sup>186</sup> Ο Παυσανίας όμως, χρόνια μετά, έχει υπόψη του την δελφική παράδοση που παραθέτει ο Αισχύλος, μολονότι ελάχιστα παραλλαγμένη. Δεν αναφέρει καθόλου τη Φοίβη, αλλά τον Ποσειδώνα. Ανάλογος γενεαλογικός μύθος φαίνεται να υπήρχε και στη Θήβα. Εκεί είναι ο Απόλλων Ισμήνιος που κληρονομεί το μαντείο από δύο γυναικείες θεότητες.<sup>187</sup> Άρα δεν φαίνεται να ήταν τόσο ανοίκεια στους αρχαίους, τα όσα παραδίδει ο αθηναίος ποιητής.

Στο δεύτερο μέρος ο ποιητής επικεντρώνεται στο ταξίδι του θεού από τη Δήλο στους Δελφούς. Ο ερχομός και η υποδοχή που του επιφυλάσσεται εκεί είναι ένα ακόμη επεισόδιο. Τέλος η αφήγηση κλείνει όταν ο Απόλλων αναλαμβάνει καθήκοντα

<sup>184</sup> Στραβ. 9.3.12

<sup>185</sup> Ομηρ. Υμν. 300, 335 κ.εξ.

<sup>186</sup> Hölscher 1972: 95

<sup>187</sup> Burkert 1993: 313

<sup>188</sup> Παυσ. 10.5.6. Για την ομοιότητα του Πύθιου Απόλλωνα με τον Ισμήνιο βλ. Φαράκλας 1996:47-50. Στον Ομηρ. Υμνο (124) ο ρόλος της Θέμιδας πράγματι είναι τελείως διαφορετικός. Έδωσε νέκταρ και αμβροσία στον Απόλλωνα.

υπό την καθοδήγηση του Δία. Η βεβαιωμένη παρουσία ενός τεθρίππου στο αέτωμα επιβάλλει να ελέγχουμε την πρώτη και την δεύτερη εκδοχή.

Βέβαια στον Ομηρικό Ύμνο δεν γίνεται λόγος για ἀκτάς ναυπόρους τὰς Παλλάδος. Δεν ενδιαφέρει προφανώς τόσο το θαλάσσιο ταξίδι Δήλος-Αττική. Ο Αισχύλος επιλέγει μια πιο αθηνοκεντρική οπτική, όπως είναι φυσικό, σύμφωνα με την οποία ο θεός έφυγε από την Αττική και μέσα από αδιάβατο έως τότε δρόμο έφτασε στον Παρνασσό. Στον Ομηρικό ύμνο ο Απόλλων, πριν φτάσει στους Δελφούς, πέρασε από ένα σωρό μέρη, την Πιερία, την Ιωλκό, την Εύβοια, τη Μυκαλησσό και άλλες, κατέληξε στην Τέλφουσα, η οποία και του υπέδειξε να πάει στην Κρίσα.

Οπως και να 'χει πάντως, το «κλειδί» βρίσκεται στους αμέσως παρακάτω στίχους. Τον Απόλλωνα συνόδεψαν τα παιδιά του Ηφαίστου και του άνοιξαν τον δρόμο την άγρια γη μερώνοντας. Φαίνεται ότι στους Αθηναίους υπήρχε μια – άγνωστη σε εμας – μυθική παράδοση για κάποια «παιδιά του Ηφαίστου», τα οποία μάλιστα διεκδικούν, εδώ τουλάχιστον, προνομιακή σχέση με τον Απόλλωνα. Η υπόθεση ότι πρόκειται για τον Εριχθόνιο και τον Ερεχθέα δεν γίνεται εύκολα δεκτή, καθώς δεν είναι αδέρφια, και εξάλλου συνήθως ταυτίζονται. Ακόμα πιο απίθανο είναι να εννοεί τους Αθηναίους.

Αντί να κάνουμε υποθέσεις για την ταυτότητα των παιδιών του Ηφαίστου, ας δούμε τί ρόλο τους επιφυλάσσει ο ίδιος ο ποιητής: κελευθοποιοί, αλλά κυρίως την χθόνα ἀνήμερον πιθέντες ἡμερωμένην. Με ποιο τρόπο τιθασεύεται, ημερώνει η άγρια φύση; Ο σχολιαστής του Αισχύλου αναφέρει τους πελέκεις, όπως είδαμε πιο πάνω, με τους οποίους οι ἀνθρωποί κόβουν τα δέντρα για να διανοίξουν δρόμους μέσα στα δάση.

Τη σχέση του Απόλλωνα με τη δημιουργία δρόμων δείχνει ένα απόσπασμα του Ευριπίδη στον Ίωνα:

Οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθά-  
ναις εὔκιονες ἥσαν αὐ-  
λαὶ θεῶν μόνον, οὐδ' ἀγυι-  
άπιδες θεραπεῖαι·  
ἀλλὰ καὶ παρὰ Λοξίᾳ  
τῷ Λατοῦς διδύμων προσώ-  
πων καλλιβλέφαρον φῶς.<sup>189</sup>

Είναι η στιγμή που οι θεραπαινίδες της Κρέουσας φτάνουν μπροστά στο δελφικό ναό. Αμέσως μετά ακολουθεί το κομμάτι στο οποίο, κατά κοινή ομολογία, ο χορός αναφέρεται στις παραστάσεις των μετοπών (Ηρακλής και Λερναία Ύδρα, Βελλεροφόντης και Χίμαιρα) και του δυτικού αετώματος (Γιγαντομαχία).<sup>190</sup> Ερωτηματικά γεννά η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στο ανατολικό αέτωμα.

Στο παραπάνω απόσπασμα το θέμα είναι οι αγυάπιδες θεραπεῖαι, δηλαδή η λατρεία του Αγυ(ι)έως Απόλλωνος. Με ποιά αφορμή ο χορός μας την υπενθυμίζει; Η απάντηση βρίσκεται στην ερμηνεία της φράσης διδύμων προσώπων καλλιβλέφαρον φῶς. Οι «δίδυμες μορφές» μπορεί κάλλιστα να είναι δύο όμοιες στήλες μπροστά στο ναό. Δεν είναι παράλογο ωστόσο να υποθέσουμε ότι το απόσπασμα αποτελεί περιγραφικό σχόλιο της παράστασης του ανατολικού εναέτιου. Ο Απόλλων όχι ως προστάτης των δρόμων αλλά ως δημιουργός αυτών, επειδή οι δρόμοι συνδέουν τον πολιτισμό των ανθρώπινων κοινωνιών. Αυτός ακριβώς δεν είναι και ο ρόλος των «παιδιών του Ηφαίστου» στον Αισχύλο; Ανοίγουν τον δρόμο για να περάσει ο πολιτικός θεός Απόλλων. Αν τελικά ο Ευριπίδης όντως επιλέγει τον έμμεσο και συνοπτικό σχολιασμό του ανατολικού εναέτιου, τότε οι «δίδυμες μορφές» δεν αποκλείεται να είναι οι δύο γυναικες που στέκονται πάνω στο άρμα παρά Λοξίᾳ. Είναι όμοιες, έχουν το ίδιο ρόλο, και δεν είναι η μητέρα του και η αδερφή του.

<sup>189</sup> Eur./Iων. 184-189

<sup>190</sup> Eur./Iων. 190-219

Ας επανέλθουμε όμως στο αρχικό ερώτημα. Υπάρχει και άλλος τρόπος να ημερωθεί η άγρια φύση. Αρχαίοι και σύγχρονοι βάζουν φωτιά καθιστώντας την κατάλληλη για γεωργική και κτηνοτροφική χρήση. Δύο κατεξοχήν δραστηριότητες του πολιτισμένου ανθρώπου. Τελικά, μορφές με πελέκεις ή πιθανότατα με πυρσούς βλέπει ο Αισχύλος στο αέτωμα και τις ονομάζει παιδιά του Ήφαιστου. Η φωτιά είναι εξάλλου το σύμβολο του τεχνίτη θεού. Ο Ήφαιστος προσφέρει στην ιστορία που λέγεται «πολιτισμός» τιθασεύοντας τη φωτιά και καθιστώντας την αναντικατάστατο σύνεργο του μεταλλουργού.

### iii) Αρχαιολογικές μαρτυρίες

Ήρθε η ώρα όμως να ελέγξουμε αν τα υλικά κατάλοιπα που έχουμε στη διάθεσή μας ενισχύουν την αληθοφάνεια των παραπάνω υποθέσεων. Λίγα είναι όσα αναμφισβήτητα ανήκουν στο εν λόγω αέτωμα, και των οποίων την αρχική μορφή μπορούμε να συμπεράνουμε με σχετική ασφάλεια.<sup>191</sup>

#### I. Δύο συμπλέγματα ζώων.

A. Σκήνη πάλης ανάμεσα σε λιοντάρι και ελάφι στην δεξιά γωνία του αετώματος. Σώζεται αποσπασματικά. Τα σώματα των ζώων παριστάντονται κατά τομή στραμμένα προς τα αριστερά. Το ελάφι γονατίζει από την βίαιη επίθεση το υ λιονταριού πάνω στη ράχη του. Ο λαιμός του συστρέφεται και το κεφάλι του γυρίζει προς τα δεξά πάνω στη χαίτη του λιονταριού.

Μεγ.μηκ.: 2, 85μ. Μεγ.υψ.: 1, 35-1, 40μ.

B. Σκηνή πάλης ανάμεσα σε λιοντάρι και ταύρο στην αριστερή γωνία του αετώματος. Τα σώματα κατευθύνονται προς τα δεξιά. Με τα μπροστινά πόδια το λιοντάρι γραπτώνει τα πλευρά και τη ράχη του θύματος. Το κεφάλι του αποδίδεται μετωπικά. Με τα δόντια ξεσκίζει τη ραχιαία σάρκα του ταύρου. Το ογκώδες σώμα του ταύρου κάμπτεται. Ο λαιμός τεντώνεται προς τα πάνω (το ίδιο και το κεφάλι που δεν σώζεται). Τα πόδια του γονατίζουν στο έδαφος.

Μεγ.μηκ.:2, 90 Μεγ.υψ. (έως και το σωζ. λαιμό του ταύρου): 1, 30

Η αρχική θέση των συμπλεγμάτων στις γωνίες του αετώματος θεωρείται βέβαιη. Η βαθιά εντομή στο πίσω μέρος των θραυσμάτων βεβαιώνει ότι οι μορφές προεξείχαν λίγο προς τα πάνω καλύπτοντας μέρος του καταίτου γείσου.<sup>192</sup> Τα συμπλέγματα ωστόσο δεν απλώνονται έως την άκρη, με αποτέλεσμα να μένει κενός αρκετός χώρος στη γωνία. Τοποθετούνται περίπου στα 3, 50 μ. από το σημείο τομής καταίτου και οριζόντιου γείσου (στα 3,35 το δεξιό σύμπλεγμα, στα 3,65 το αριστερό, όπως αναφέρει ο La Coste-Messeliere). Συνεπώς το διάστημα έως τα 6,35-6,40μ. (από την κάθε γωνία) περίπου καταλαμβάνεται από τα συμπλέγματα των ζώων.

Οι συνολικές διαστάσεις του τυμπάνου υπολογίζονται περίπου στα 2,35μ. μέγιστο ύψος και 19,36μ. μήκος. Ωστόσο αν αφαιρέσουμε και το ύψος της πλίνθου πάνω στην οποία πατούν οι μορφές, ο διαθέσιμος χώρος για την ανάγλυφη παράσταση ορίζεται περίπου από τα 2,29-2,24μ. ύψος και 18,86-18,80μ. μήκος.<sup>193</sup>

<sup>191</sup> Αναλυτική δημοσίευση στον Coste-Messeliere 1931: 33 κ.εξ. Τα ανάγλυφα βρίσκονται στο Μουσείο των Δελφών.

<sup>192</sup> Coste-Messeliere ο.π.: 34-35

<sup>193</sup> Οι υπολογισμοί του Courby (1914: 328) και του Coste-Messeliere (1931: 28, παραπ.4) διαφοροποιούνται ελάχιστα.

Συνεπώς, μετά και την τοποθέτηση των γωνιακών συμπλεγμάτων, μένουν περίπου 6μ. για να τακτοποιηθούν οι υπόλοιπες μορφές.

II. Τέθριππο. Ο Courby έδειξε ότι παριστανόταν μετωπικά στο μέσο του τυμπάνου.<sup>194</sup> Τα σωζόμενα κομμάτια είναι αρκετά, αν και δεν αφήνουν περιθώρια για λεπτομερή συνολική αποκατάσταση.

*Σώζεται μερικώς (χωρίς κεφάλι και πόδια) το ένα εωτερικό άλογο, που παριστανόταν μετωπικά. Σε καλή κατάσταση βρέθηκαν και τα δύο ακριανά (εξωτερικά) άλογα του τεθρίππου. Λείπουν τα πόδια, αλλά διατηρείται ο κορμός και μέρος του κεφαλιού και της χαίτης. Και τα τρία φέρουν λαιμαργιά.*  
Υποθ.εύρος.τεθρίππου: π.1,65μ.<sup>195</sup>

III. Μετωπικός κούρος (FdD IV,3: αρ.7). (πιν. 13.2)

Δεν σώζεται ακέραιος. Διατηρείται μεγάλο μέρος του κορμού μαζί με τον αριστερό μηρό, το κάτω μέρος της κεφαλής (πολύ φθαρμένο) με τμήμα της κόμης που κατεβαίνει στον αυχένα, και ένα κομμάτι από το πυξωτό ιμάτιο.  
Υποθ.αρχικό ύψος: 1,75-1,80μ. (La Coste-Messeliere)<sup>196</sup>

Η σχηματιζόμενη αμβλεία γωνία ανάμεσα στα πλευρά και στο σωζόμενο τμήμα του βραχίονα δείχνει καθαρά ότι το δεξί χέρι βρισκόταν σε έκταση. Ο βραχίων ήταν σχεδόν σε οριζόντια θέση. Άρα και ο πήχυς είτε εκτεινόταν προς τα εμπρός σχηματίζοντας ορθή γωνία στον αγκώνα (La Coste-Messeliere), είτε πιο δεξιά και λίγο μπροστά πάνω από τον οριζόντιο άξονα, είτε πιο δεξιά και λίγο πάνω, έτσι που η σχηματιζόμενη εσωτερική γωνία στον αγκώνα να είναι αμβλεία (Courby). Οι δύο τελευταίες περιπτώσεις είναι μάλλον πιο πιθανές δεδομένης της θέσης του ιματίου. Δεν κρέμεται χαλαρά. Η κίνηση του χεριού θα το υποχρέωνε να τεντώσει.<sup>197</sup> Ο αριστερός βραχίων ήταν επίσης απομακρυσμένος από τον κορμό, αλλά με κλίση προς τα κάτω και όχι οριζόντια τοποθετημένος. Όσο για τον αριστερό πήχυ διίστανται οι απόψεις. Το πιθανότερο είναι ότι εκτεινόταν προς τα κάτω, ίσως και λίγο προς τα εμπρός ή λίγο προς τα έξω. Η πρόταση του Courby ότι το χέρι λύγιζε στον αγκώνα και ο πήχυς ακουμπούσε στο στήθος δεν γίνεται εύκολα δεκτή, κυρίως λόγω της χαμηλής θέσης που βρίσκεται το σωζόμενο κομμάτι του ιματίου.<sup>198</sup> Το νοητό τόξο που δημιουργεί η καμπυλότητα του μας αναγκάζει να βάλλουμε το αριστερό χέρι πιο χαμηλά, ώστε το ιμάτιο, που θεωρητικά περνούσε πίσω από το ανθρώπινο σώμα και κατέληγε στα δεξιά, να τυλίγεται σ' αυτό με έναν πιο φυσικό τρόπο.

IV. Ανδρική μορφή.

Σώζεται μικρό τμήμα του κορμού και κομμάτι από τον δεξί βραχίωνα, γύρω από τον οποίο διακρίνεται πυξωτό ύφασμα.

Υποθ.αρχικό ύψος: 1,90-1,95μ. (La Coste-Messeliere)

Κατηγορηματικός είναι ο La Coste-Messeliere για την αρχική στάση της. Παριστανόταν σε ¾ ή προφίλ, με κατεύθυνση προς τα αριστερά (ως προς τον

<sup>194</sup> Courby 1914: 339-343. Παλαιότερα ο Homolle (1901) αποκαθιστούσε δύο συμμετρικές ομάδες αλόγων.

<sup>195</sup> Ο Poulsen (1924: 79) υπολογίζει το μέγιστο πλάτος κάθε αλόγου στα 0,41μ.

<sup>196</sup> Ο Coste-Messeliere έχει την τάση να προτείνει αρχικά ύψη ακόμη και όταν οι ενδείξεις είναι ισχνές. Δυστυχώς προτιμά να μην καταγράφει τις διαστάσεις των σωζόμενων αντικειμένων ως έχουν.

<sup>197</sup> Ο Courby (1914: πιν. VI, VII) βρίσκεται μάλλον στο σωστό δρόμο, συγκριτικά με τον La Coste-Messeliere (1931: εικ.8)

<sup>198</sup> Ο Courby (1914: 335) πιστεύει ότι το σπάσιμο στην αριστερή πλευρά του θώρακα υποδηλώνει τη θέση του χεριού.

θεατή).<sup>199</sup> Σε κάθε περίπτωση τα κομμάτια που έχουμε στη διαθεσή μας δεν επαρκούν για να συμπεραίνουμε με ασφάλεια το αρχικό μέγεθος της μορφής.

V. Κόρη (FdD IV,3: ap.10) (πιν. 13.1, αριστερά)

Σώζεται μεγάλο μέρος του σώματος, έως περίπου το γόνατο, αλλά μικρό από το κεφάλι (βασικά διακρίνονται οι βόστρυχοι). Έχει την τυπική μορφή αρχαϊκής κόρης. Στέκεται μετωπικά με ελαφριά προβολή του αριστερού ποδιού. Ανασηκώνει τον χιτώνα με το αριστερό χέρι, ενώ το δεξί, λυγισμένο στον αγκώνα και προτεταμένο, δεν κρατούσε απαραίτητα κάποιο αντικείμενο (από τα χέρια σώζεται μόνο τμήμα του βραχίωνα). Φορά ιμάτιο στηριγμένο συμμετρικά και στους δύο ώμους.

Υποθ.αρχικό ύψος: 1,85-1,90

VI. Κόρη (FdD IV,3: ap.11) (πιν. 13.1, δεξιά)

Σώζεται το μεγαλύτερο μέρος του σώματος, τμήμα του δεξιού βραχίωνα και ολόκληρος ο αριστερός. Το κεφάλι λείπει εντελώς. Το αριστερό χέρι θα κρατούσε το χιτώνα στο σημείο που συγκλίνουν οι πτυχώσεις του ενδύματος. Πάνω από το χιτώνα φορά λοξό ιωνικό ιμάτιο.

Υποθ.αρχικό ύψος: 1,70-1,75

Έστερα από την διαπίστωση ότι ορισμένα κομμάτια που παλαιότερα είχαν αποδοθεί στο αέτωμα –σε μια τρίτη κόρη και στις συνοδούς του ηνιόχου– ανήκουν στις Κόρες του Θησαυρού των Κνιδίων, οι μόνες γυναικείες μορφές που αποκαθίστανται είναι η κόρη ap.10 και η κόρη ap.11.<sup>200</sup> Υποτίθεται ότι η πρώτη ήταν μεγαλύτερη σε ύψος (1,85-1,90) της δεύτερης (1,70-1,75). Ωστόσο η διαφορά των δύο μορφών είναι περισσότερο υφολογική. Η πρώτη είναι πιο στιβαρή, επιβλητική, σε αντίθεση με την δεύτερη που είναι πιο λεπτοφυής, ανάλαφρη. Σκοπός της διαφορετικής κατασκευής είναι ίσως η επιθυμία να δηλωθεί η ηλικιακή διαφορά των μορφών. Η πρώτη παριστάνει μάλλον μια γυναίκα ώριμη, ενώ η δεύτερη μια νέα γυναίκα.

Τέλος, ο ίδιος ο La Coste-Messeliere παραδέχεται ότι τα κομμάτια XXXII και XXXIII δεν ανήκουν κατ' ανάγκη σε κούρο (ap.8). Η πρόταση αποκατάστασης του Γάλλου μελετητή απαιτεί την ανεύρεση δεύτερης μετωπικής ανδρικής μορφής, αλλά προς το παρόν δεν έχουμε τίποτα συγκεκριμένο στα χέρια μας.<sup>201</sup> Είναι γεγονός ότι υπάρχουν μεμονωμένα μικρά θραύσματα που τεχνοτροπικά συγγενεύουν με τα υπόλοιπα έργα του αετώματος. Αυτή τη στιγμή ωστόσο κανείς δεν αναλαμβάνει το ρίσκο της ταύτισης. Δεν γνωρίζουμε αν ανήκουν σε κάποια από τις ήδη καταγεγραμμένες μορφές ή σε άλλες, άγνωστης ταυτότητας.

Ο Courby αναπαρέστησε τέσσερις μορφές (δύο ανδρικές, δύο γυναικείες) σε κάθε πλευρά δεξιά και αριστερά του άρματος. Σύνολο οκτώ. Και τρεις (δύο γυναικείες εκατέρωθεν ανδρικής) πάνω στο άρμα (πιν.11.2). Στη συνέχεια ο Poulsen απέδειξε με μαθηματικούς υπολογισμούς ότι ο διαθέσιμος χώρος ανάμεσα στα γωνιακά συμπλέγματα των ζώων δεν επαρκούσε για τόσο συνωστισμό.<sup>202</sup>

Αφήνοντας κατά μέρος την πληθωρική πρόταση του Courby, ας δούμε τι κρατάμε από τις υπόλοιπες. Στην πραγματικότητα τα υλικά κατάλοιπα δεν επαρκούν

<sup>199</sup> Coste-Messeliere 1931: ap.9. Το υποστήριξε πρώτος ο Courby, αλλά στη συνέχεια το αμφισβήτησε ο Poulsen (1924: 77-78).

<sup>200</sup> Coste-Messeliere 1938. Coste-Messeliere/Marcade 1953: 346, 368-373

<sup>201</sup> Coste-Messeliere 1931: 47. Μπορεί να ανήκαν σε κόρη ή και σε ακρωτήριο.

<sup>202</sup> Poulsen 1924: 75-76

για να βεβαιώσουν ουτε καν την παρουσία τριών μορφών εκατέρωθεν του άρματος, όπως πρότειναν οι Poulsen και La Coste-Messeliere. Για να μην αναφέρουμε την παντελή απουσία καταλοίπων από τις μορφές πάνω στο τέθριππο. Κατά συνέπεια είμαστε υποχρεωμένοι να στραφούμε σε εικονογραφικά παράλληλα για την ανασύνθεση της παράστασης.

Ας ξεκινήσουμε από το άρμα και τους επιβάτες του. Δεν γνωρίζω καμια πρώιμη παράσταση με τον Απόλλωνα μόνο του πάνω σε άρμα. Τόσο στους «μηλιακούς» αιμφορείς όσο και στις μετόπες του Σελινούντα συνοδεύεται από δύο γυναίκες, τις Υπερβόρειες παρθένες, όπως δείχαμε παραπάνω. Σύμφωνα λοιπόν με την εικονογραφική παράδοση της εποχής θα αναμέναμε και στο τέθριππο του δελφικού αετώματος να στέκεται ο Απόλλων ανάμεσα στις δύο Υπερβόρειες παρθένες.

Ποιες είναι όμως οι γυναίκες που τον υποδέχονται; Στην πραγματικότητα δεν γνωρίζουμε αν ήταν παραπάνω από δύο. Όσοι πρότειναν τις Μούσες ή τις τρεις προκατόχους του δελφικού ιερού (Γαία, Θέμις, Φοίβη), υπέθεσαν την ύπαρξη και τρίτης κόρης. Μόνο που προς το παρόν μας λείπουν οι υλικές ενδείξεις. Εξάλλου, αν και έκριναν απαραίτητη την παρουσία της Λητώς και της Άρτεμης στη σύνθεση, είχαν εκ των προτέρων αποκλείσει την πιθανότητα οι δύο σωζόμενες κόρες να παριστάνουν αυτές. Ο βασικός λόγος ήταν η πεποίθηση όλων των ερευνητών ότι η μητέρα και η αδερφή θα στέκονταν μαζί με τον Απόλλωνα πάνω στο τέθριππο. Πρόκειται για εσφαλμένη ερμηνεία του εικονογραφικού μοτίβου. Στον «μηλιακό» πιθαμφορέα του Αρχαιολ.Μουσ.Αθηνών 911 είδαμε την Άρτεμη να υποδέχεται τον Απόλλωνα μπροστά από το άρμα. Το ενδιαφέρον είναι ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με μια μητρική (αρ.10) και μια νεανική παρουσία (αρ.11), οι οποίες θα μπορούσαν πιθανόν να αντιστοιχούν στη Λητώ και στην Άρτεμη. Δεν είναι καθόλου σίγουρο ότι στέκονταν δίπλα δίπλα και όχι σε διαφορετικές μεριές.

Οι ανδρικές μορφές τώρα. Και πάλι από τα αρχαιολογικά ευρήματα ανασυστήσαμε μόνο δύο. Αν διαβάσαμε σωστά τον Αισχύλο, τότε ίσως είναι τα λεγόμενα παιδιά του Ηφαίστου. Η θέση των χεριών του μετωπικού κούρου επιτρέπει να κρατούσε, είτε στο υψωμένο δεξί είτε στο ελαφρώς εκτεταμένο αριστερό, δαυλό. Αυτό σημαίνει επίσης ότι ο κούρος μπορούσε να στέκεται δεξιά ή και αριστερά του τεθρίππου. Αντίθετα δεν θα ήταν λογικό να κράδαινε πέλεκυ στο δεξί χέρι. Συνήθως ο πέλεκυς τοποθετείται επ' ώμου εξαιτίας του βάρους του. Παραμένει ωστόσο η πιθανότητα να τον κρατούσε χαμηλά με το αριστερό, ενώ με το υψωμένο δεξί να έσφιγγε, όπως είχε υποθέσει ο Poulsen, τα ηνία του άρματος. Αν και είμαστε μάλλον υποχρεωμένοι να τοποθετήσουμε δεξιά από το άρμα την άλλη ανδρική μορφή, λόγω μεγέθους και στάσης. Στρέφεται προς τα δεξιά της, κοιτά δηλαδή τους επιβάτες του άρματος. Σεβίζει; Μπορεί, κατά τα λεγόμενα του Αισχύλου. Με το δεξί χέρι θα μπορούσε να κρατά τα ηνία. Σε αυτήν την περίπτωση ο κούρος νο.7 θα βρισκόταν είτε δίπλα της (στα αριστερά της) είτε στην άλλη πλευρά.

Ο La Coste-Messeliere μάλλον θα εξεγειρόταν απέναντι στην ανασύνθεση της παράστασης με δύο μορφές στην κάθε πλευρά εκατέρωθεν του άρματος. Άγχος όλων των ερευνητών ήταν μην τυχόν και φαίνεται πολύ αραιή η σύνθεση. Ο καλλιτέχνης πάντως δεν πρέπει να είχε την ίδια αγωνία, αν λάβουμε υπόψη μας το μεγάλο κενό που άφησε πίσω από τα γωνιακά συμπλέγματα (γύρω στα 3,50 μ.). Πράγματι οι έξι μορφές συνολικά χωρούν μοιρασμένες δεξιά και αριστερά του άρματος. Από την άλλη, αν ο μετωπικός κούρος (νο.7) έχει το δεξί χέρι περισσότερο εκτεταμένο, καλύπτει μεγαλύτερη έκταση απ' ό,τι για παράδειγμα υπέθετε ο La Coste-Messeliere.<sup>203</sup>

<sup>203</sup> Ο Poulsen ( 1924: 79) είχε κάνει ήδη την παρατήρηση. Παρακάτω όμως αδικαιολόγητα μειώνει τα 85εκ.(το λιγότερο), που είναι η αρχική του πρόταση, σε 74εκ. Η έκταση που υπολογίζει ότι καλύπτουν οι υπόλοιπες μορφές είναι περίπου 75εκ. για την κόρη αρ.10 και 65εκ. για την κόρη αρ.11

Το ίδιο ενδεχομένως ισχύει και στην περίπτωση του τεθρίππου με τους αναβάτες. Το εύρος κάθε αλόγου είναι γύρω στα 40εκ. δηλαδή το συνολικό εύρος που καταλαμβάνει το τέθριππο είναι γύρω στα 1,60-1,65 μ., αν στριμώξουμε τα άλογα. Ας υποθέσουμε όμως ότι κάθε μία από τις δύο κόρες του άρματος έχει εύρος γύρω στα 65 εκ., όσο περίπου και η πιο μικροκαμωμένη κόρη (αρ.11). Ο Απόλλων θα είναι σαφώς πιο επιβλητικός, άρα και κάπως μεγαλύτερος. Οι μορφές πάνω στο άρμα δεν μπορεί να είναι ισχνές, καθότι είναι οι πρωταγωνιστές της παράστασης. Άρα,  $65+65+70=200$  εκ. ή 2μ. Δεν χωράνε λοιπόν οι τρεις μορφές πάνω στο άρμα αν βάλουμε τα άλογα κολλητά. Είτε το άρμα δεν είχε τρεις αναβάτες, είτε πολύ πιθανόν τα άλογα στέκονταν σε κάποια απόσταση το ένα από τ' άλλο.

Οπωσδήποτε δεν είναι αυτονόητη η ιδιόρρυθμη επιλογή της αραιής σύνθεσης, δηλαδή με δύο μορφές εκατέρωθεν του άρματος. Μόνο που δεν υπάρχει κανένας λόγος να δεσμευτούμε από το προτεινόμενο σχήμα των τριάδων: τρεις γυναίκες, τρεις άνδρες.

### γ) Το μυθολογικό θέμα. Ερμηνεία

Παρ' όλη την ανάλυση του συμβολικού περιεχομένου, το μυθολογικό θέμα της εικονογραφίας δεν κατονομάστηκε. Έως τώρα περιοριστήκαμε στο αφηρημένο «ο ερχομός του Απόλλωνα στους Δελφούς». Από πού έρχεται ο θεός; Από την Δήλο: μάλλον όχι, διότι τίποτα δεν παραπέμπει σε θαλάσσιο ταξίδι. Από τον Όλυμπο ή την Τέλφουσα: όσα περιγράφονται στον Ομηρικό Ύμνο δεν γεννούν εικόνες ανάλογες με αυτήν που παρουσιάζει οποιαδήποτε ερευνητική πρόταση αποκατάστασης (του εναέτιου). Πώς είμαστε βέβαιοι ότι παριστάνεται η πρώτη και μοναδική άφιξη του θεού στον δελφικό τόπο; Δεν είμαστε. Θα μπορούσε κάλλιστα να παριστάνεται η επιστροφή από τους Υπερβορείους.

Από μεταγενέστερες πηγές μας παραδίδεται ο μύθος για την εναλλαγή του Απόλλωνα και του Διονύσου στο δελφικό πόστο.<sup>204</sup> Τους τρεις μήνες του χειμώνα, όταν ο Απόλλων έφευγε για το ταξίδι τους στους Υπερβορείους, ο Διόνυσος έπαιρνε τη θέση του στο ιερό. Οι παιάνες σιγούσαν. Είχε έρθει η ώρα του διονυσιακού διθυράμβου. Ο μύθος δεν είναι κατασκεύασμα των ύστερων χρόνων. Γνωρίζουμε ότι, όταν κάηκε ο αρχαϊκός ναός, το 375π.Χ., κτίστηκε καινούργιος. Στον αετωματικό διάκοσμο τότε απέκτησε θέση και ο Διόνυσος με την ακολουθία του, τις θυιάδες γυναικες. Στο ανατολικό αέτωμα παριστανόταν ο Απόλλων, η Άρτεμη, η Λητώ και οι Μούσες.<sup>205</sup>

Το διονυσιακό θέμα αντικατέστησε εκείνο της Γιγαντομαχίας. Την λύση αυτή ίσως επέβαλλε η ανάγκη να συνδεθούν νοηματικά τα δύο αετωματικά σύνολα με έναν πιο ρητό τρόπο. Άλλωστε η Γιγαντομαχία δεν ήταν πλέον δημοφιλές εικονογραφικό θέμα.<sup>206</sup>

Πάντως και το αρχαϊκό εικονογραφικό πρόγραμμα είχε νοηματική και συμβολική συνοχή. Οι διαμονικοί Γίγαντες διαταράσσουν την τάξη και καταστρατηγούν την ευνομία, γι' αυτό τιμωρούνται από τους αθάνατους. Οι Ολύμπιοι με προεξάρχοντα τον Δία νικούν τους Γίγαντες και εγκαθίδρουν τη θεϊκή τάξη

<sup>204</sup> Ο Πλούταρχος (*Περί τοῦ Ε τοῦ ἐν Δελφοῖς*, 9) ρητά σημειώνει ότι το ιερό ανήκε εξ ίσου και στους δύο θεούς. Για τη λατρεία του Διονύσου στον Παρνασσό και στους Δελφούς υπάρχουν και άλλα στοιχεία βλ. Real, Apollon, 35a (Dionysos). Jeanmaire 1951:187-198 (όπου ανιχνεύει τους λόγους και τις συνθήκες συνεύρεσης Απόλλωνα και Διονύσου στους Δελφούς). Σε παραστάσεις αγγείων ήδη από το τελευταίο τέταρτο του βου αι.π.Χ. πρωταγωνιστούν μαζί ο Διόνυσος με τον Απόλλωνα βλ. LIMC «Apollon».

<sup>205</sup> Παυσ.10.19.4

<sup>206</sup> Πιθανόν ο Διόνυσος να παριστανόταν στη Γιγαντομαχία του δυτικού αετώματος. βλ. Bookidis 1967: 72. Αν και η μορφή με την δορά δίπλα στην Άρτεμη ταυτίζεται από πολλούς με τον Απόλλωνα (όπως και στη ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων). Vian 1952: 80.

διαμορφώνοντας τον Κόσμο μέσα από το Χάος. Στο συμβολικό επίπεδο μεταφράζεται σε νίκη εναντίον της Ύβρεως και υπερίσχυση του Δικαίου πάνω στο Άδικο. Η εδραίωση της θεϊκής πολιτείας αντικατοπτρίζει την αποκατάσταση της ανθρώπινης ευνομούμενης κοινωνίας. Ο Απόλλων είναι υπεύθυνος για την τάξη στον πολιτισμένο κόσμο των θνητών, για τη σωστή λειτουργία των θεσμών της πόλης.<sup>207</sup>

Όταν ο Απόλλων περνά το όριο των Τεμπών, αφήνει πίσω του τον πολιτισμένο κόσμο. Οι Υπερβόρειοι είναι το άγνωστο, ο Άλλος κόσμος. Σ' αυτόν δεν ισχύουν οι κανόνες της οργανωμένης κοινωνίας. Στις παραστάσεις των αγγείων οι σφίγγες και τα άγρια ζώα υποδηλώνουν ακριβώς την απουσία του πολιτισμού ή καλύτερα την παρουσία και του άγριου κόσμου. Κάπι ανάλογο ισχύει και στην περίπτωση των συμπλεγμάτων με τα ζώα στο δελφικό αέτωμα.<sup>208</sup> Κακώς ο Stewart βρίσκει ότι η δική του ερμηνεία είναι απολύτως αντιπαραθετική με των άλλων. Γι' αυτόν, ο ηρωικός και αποτροπαϊκός χαρακτήρας των λιονταριών –ανατολικής προέλευσης– ενισχύει την θριαμβευτική επιφάνεια του Απόλλωνα στο κέντρο. Το λιοντάρι άλλωστε συνδέεται στενά με τον Θεό.<sup>209</sup> Στην πραγματικότητα, η παρουσία στο διάκοσμο ναού του λιονταριού, ή σκηνής πάλης ανάμεσα σε λιοντάρι και συνήθως σε ένα βοοειδές, όπως εδώ, είναι πολυσήμαντη.

Στη μορφή του ζώου συμπικνώνεται η δαιμονική αρχέγονη δύναμη αλλά και η ακατανίκητη εξουσία της θεότητας που λατρεύεται στο εκάστοτε ιερό. Από την άλλη, η εμφάνισή του δεν προϋποθέτει απαραίτητα την άμεση σχέση με την λατρευόμενη θεότητα, αλλά με τον οίκο της, δηλαδή με το χώρο που ως φύλακας προστατεύει. «Τα λιοντάρια ως φορείς της μεταφυσικής σφαίρας είναι δυνατό να ενσαρκώνουν τη θεϊκή παντοδυναμία, να έχουν την ιδιότητα του δαιμονικού φύλακα και να αντιπροσωπευούν τους φυσικούς νόμους της ζωής και του θανάτου που επιβάλλονται από τις δυνάμεις του „Άλλου κόσμου“».<sup>210</sup> Στο δελφικό αέτωμα βέβαια τα λιοντάρια δεν έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, όπως στο παλιό αρχαϊκό αέτωμα του ναού της Αθηνάς στη Ακρόπολη. Η θέση που τους αναλογεί είναι στις γωνίες υπό την κυρίαρχη παρουσία, προφανώς και εξουσία, του Θεού. Ο Απόλλων ωστόσο δεν παριστάνεται εδώ ως πότνιος Θηρών. Τα λιοντάρια δεν τον συνοδεύουν. Η σκηνή πάλης των ζώων δεν προέκυψε τυχαία.<sup>211</sup> Είναι κομμάτι του παζλ, απαραίτητο για να κατανοήσει ο θεατής το μυθολογικό θέμα που εικονίζεται και να συνειδητοποιήσει τις νοηματικές προεκτάσεις.

Είναι γεγονός ότι το λιοντάρι πλαισιώνει τον Απόλλωνα σαν σύμβολο της θεϊκής του φύσης. Ως θεότητα που σχετίζεται με την άγρια φύση, και όχι ως απόγονος της ανατολικής θεότητας του ήλιου που συνοδεύεται από το εν λόγω ζώο, όπως υποστηρίζει η Hölscher. Κριτικά σχολιάζει ότι ο Απόλλων δεν είναι ένας «Κύριος των άγριων ζώων», όπως η πότνια Θηρών Άρτεμις, αλλά ενός μόνο ζώου, του λιονταριού.<sup>212</sup>

Να επαναλάβουμε ότι ο Απόλλων στο αρχαίο ελληνικό κόσμο δεν εκπροσωπεί τις ιδιότητες του θεού-ήλιου της Ανατολής. Ο Müller ενημερώνει ότι πομπικές οδοί με λιοντάρια δεν συναντώνται σε ιερά της Ανατολής, ούτε καν της Αιγύπτου. Τα λιοντάρια του Απόλλωνα είναι προφανώς μια παλιά ιστορία, αλλά όχι απαραίτητα και αποκλειστικά με ανατολικές ρίζες. Η παράταξη των λεόντων στα ιερά της Δήλου και των Διδύμων σηματοδοτεί ακριβώς τη σχέση του θεού με τον άγριο κόσμο των ζώων και των δαιμόνων.<sup>213</sup> Το λιοντάρι είναι ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της άγριας φύσης, ο βασιλιάς των ζώων, όπως λέμε σήμερα. Η νίκη του στις σκηνές πάλης διακηρύσσει την κυριαρχία του «Άλλου κοσμου», του μη «πολιτισμένου»,

<sup>207</sup> Vian 1952: 280 κ.εξ. Νούτσου 2001: 118 (βλ. και περαιτέρω βιβλιογρ.)

<sup>208</sup> Plassart 1940: 297-298. Poulsen 1924:82. Dörig 1967:108

<sup>209</sup> Stewart 1990: 88

<sup>210</sup> Για εξαντλητική ανάλυση του θέματος βλ. Νούτσου 2001:7-15

<sup>211</sup> Müller 1978:171

<sup>212</sup> Hölscher 1972: 95-96

<sup>213</sup> Müller 1978: 153-154

πάνω στο κόσμο της πόλης, «λογικό σύμβολο του οποίου εμφανίζεται το βοοειδές, το ζώο που σε αντίθεση με το λιοντάρι έχει εξημερωθεί, συγκατοικεί με τους ανθρώπους και είναι το κύριο όργανο για τη γεωργική παραγωγή, άρα και τον πολιτισμό.»<sup>214</sup> Αν φάξουμε πιο βαθιά και ο Απόλλων, ακόμη και η Άρτεμις, την ίδια αρχή υπερασπίζονται. Όχι την ανωτερότητα του πολιτισμού των ανθρώπων έναντι της φύσης ή του δαιμονικού κόσμου, αλλά μάλλον το ανάποδο. Την ανάγκη ο ανθρωπός να πληρώνει το τίμημα για την επιλογή του να βρίσκεται σε αντιπαράθεση με το «Άλλο», το Έτερον, αναζητώντας διαρκώς τρόπους –πρακτικούς και συμβολικούς– να συνυπάρξει μ' αυτό. Υποτάσσεται στην εξουσία του, αλλά ταυτόχρονα βάζει όρια απέναντι του. Ο βακχικός χορός, το προσωπείο, η μεταμφίεση, και ένα σωρό ακόμη τελετουργικά δρώμενα σκοπό έχουν να φέρουν τον ανθρωπό κοντά στο Έτερον, ώστε την κατάλληλη στιγμή μέσα από άλλες ιεροτελεστίες να αποδεσμευθεί και να επανέλθει στην περιοχή του Ταυτού.<sup>215</sup>

Στο συμβολικό επίπεδο το ταξίδι του Απόλλωνα στους Υπερβορείους είναι μια διαβατήρια τελετή, αντίστοιχη αυτής που τελεί ο έφηβος άνδρας, όταν φτάσει ο επίσημος χρόνος της ενηλικίωσης του. Για να γίνει ο νέος ενεργό μέλος της πολιτικής κοινωνίας, πρέπει πρώτα να πληρώσει το χρέος του στον κόσμο της φύσης. Συχνά «η διάβαση υλοποιείται με μια κίνηση εξόδου από την οικισμό και επιστροφής σ' αυτόν» ανάμεσα στις δύο αυτές στιγμές, οι νέοι μετείχαν σε τελετές που εξέφραζαν την προσωρινή αντιστροφή των αξιών...». <sup>216</sup> Επιστρέφει λοιπόν με το χρήσμα του ωριμου άνδρα ή αλλιώς του πολίτη. <sup>217</sup> Ο μύθος παραπέμπει σαφώς στην μετάβαση από την άγρια εφηβεία στην πολιτισμένη ωριμότητα, την οποία πιστοποιεί η κατάκτηση της πολιτικής ταυτότητας.

Ο Απόλλων είναι ο θεματοφύλακας των αρχών του πολιτισμού και της τάξης στην κοινωνική ζωή. Όταν εγκαταλείπει τους Δελφούς πταίρνει μαζί του και όσα εκπροσωπεί, για να τα ξαναφέρει πίσω με την επάνοδό του. Δεν είναι τυχαίο που στο πόδι του αφήνει τον Διόνυσο, μία από τις δυνάμεις που εκπροσωπούν το Άλλο, το Έτερον. Το εξηγεί όμορφα ο Vernant: «Με τον Διόνυσο τα πράγματα αλλάζουν· βρισκόμαστε στο κέντρο της ζωής, πάνω σ' αυτή τη γη, και ξαφνικά εισβάλλουν μέσα μας όλα αυτά που μας αποσπουν από την καθημερινή ύπαρξη, από τον κανονικό ρυθμό των πραγμάτων, από τους ίδιους μας τους εαυτούς: η μεταμφίεση, η μασκαράτα, το μεθύσι, το παιχνίδι, το θέατρο και τελικά η παραφορά και το εκστατικό παραλήρημα. Ο Διόνυσος μας μαθαίνει ή μας υποχρεώνει να γίνουμε διαφορετικοί από ό,τι συνήθως είμαστε, να δοκιμάσουμε από αυτή τη ζωή, εδώ κάτω, την εμπειρία μιας απόδρασης προς μια άλλη, παράδοξη πραγματικότητα.»<sup>218</sup>

### 3. Πώς προέκυψαν οι Υπερβόρειες παρθένες

Στις αρχαϊκές παραστάσεις ο Απόλλων επιστρέφει από τους Υπερβορείους συνοδεία των δύο Παρθένων. Σε καμια πήγη δεν διασαφηνίζεται ο ρόλος τους σε αυτήν την ιστορία ούτε αναφέρεται κάποια ιδιαίτερη σχέση του θεού με αυτές. Σε παραστάσεις του 4ου αι., πιθανώς με το ίδιο θέμα, οι Παρθένες απουσιάζουν.<sup>219</sup> Πώς εξηγείται λοιπόν η παρουσία τους στην πρώιμη εικονογραφία;

<sup>214</sup> Νούτσου 2001: 15

<sup>215</sup> Για τις έννοιες του Έτερου και του Ταυτού βλ. Vernant 1992: 11-14.

<sup>216</sup> Polignac 2000: 92

<sup>217</sup> Για τις τελετουργικές πομπές από τον οικισμό προς το εξωαστικό ιερό (της Άρτεμης ή του Απόλλωνα) βλ. Polignac 2000: 92 κ.εξ.

<sup>218</sup> Vernant 1985:13.

<sup>219</sup> LIMC *Apollon*: vo. 343, 344

Ο θεός, «αναγεννημένος», επιστρέφει από τη χώρα των Υπερβορείων για να αναλάβει τον ρόλο του στον πολιτισμένο κόσμο. Στο συμβολικό επίπεδο ο Απόλλων περνάει στην νέα κατάσταση του ώριμου άνδρα, του πολίτη, εξ' ου και στις παριανές αγγειογραφίες παριστάνεται γενειοφόρος. Τη μετάβαση αυτή έρχεται να τονίσει η παρουσία των γυναικών. Οι Υπερβόρειες παρθένες δεν είναι προστάτριες του, είναι το «έπαθλο» της ενηλικίωσης του. Είναι τα κορίτσια που αφήνουν πίσω τους τη νεανική ετερότητα για χάρη της ενήλικης ταυτότητας• για να εκπληρώσουν τον προορισμό τους: να γίνουν σύζυγοι. Και επειδή ο Απόλλων είναι θεός έχει δύο γυναικές! Μπορεί εξάλλου για τους αρχαίους η πολυγαμία να ήταν λιγότερο μεπτή απ' όσο θα θέλαμε να πιστέουμε.

Εικονογραφικά ο θεός παριστάνεται ανάμεσα ή λίγο πιο μπροστά από τις δύο Παρθένες. Είναι το μοτίβο της τριάδας, όπως ακριβώς το συναντήσαμε στον 8ο και 7ο αι. στην Κρήτη και στην Πελοπόννησο. Δεν θα σπεύσουμε ασφαλώς να δώσουμε όνομα στις συζύγους εκείνου του Απόλλωνα που πρωταγωνιστεί στις πρώιμες τριάδες. Πότε και μέσα από ποιές διαδικασίες οι γυναίκες του θεού μετεξελίχθηκαν σε Υπερβόρειες παρθένες δύσκολα ανιχνεύεται. Το πιο πιθανό είναι ότι ο μετασχηματισμός έλαβε χώρα στη Δήλο δεδομένης της αυτόνομης λατρευτικής υπόστασης των Παρθένων εκεί. Σταδιακά οι τελευταίες εξοβέλισαν τις παλιές συζύγους, ώστε με τον καιρό έσβησε κάθε ανάμνηση για αυτές. Ακόμη όμως στον 6ο αι. ίσως κάποιοι δεν είχαν ξεχάσει την ύπαρξη τους ούτε τον τόπο καταγωγής τους.

Στη διάσημη υδρία από το Vulci (Mus. Gregoriano, Βατικανό 16568), που χρονολογείται γύρω στο 480π.Χ., ο Απόλλων παριστάνεται μέσα σε φτερωτό τρίποδα. Από κάτω υπάρχει θάλασσα με ψάρια και δύο δελφίνια. Σε άλλη, λιγότερο γνωστή, αγγειογραφία (αμφορέας C 10619 του Λούβρου), που χρονολογείται στο γ' τέταρτο του δου αι.π.Χ., βρίσκουμε την ίδια εικόνα, αλλά προσοχή, ο Απόλλων δεν είναι μόνος του. Εκατέρωθεν του αγγείου υπάρχουν δύο γυναίκες, η ταυτότητα των οποίων δεν γνωστοποιείται, καθώς απουσιάζουν πάλι τα διακριτικά σύμβολα. Δεν είναι λοιπόν η Άρτεμις και η Λητώ. Ποιές είναι οι κυρίες και γιατί ο καλλιτέχνης δεν αισθάνεται την ανάγκη να τις εφοδιάσει με «attributs»; Μάλλον διότι η εικονογραφική παράδοση που έχει υπόψη του δεν του παρέχει τέτοιου είδους πληροφορία. Ας υποθέσουμε ότι στις παραστάσεις αυτές εικονίζεται το υπερπόντιο ταξίδι του Απόλλωνα από την Κρήτη στους Δελφούς. Τότε η επιλογή του αγγειογράφου να πλαισιώσει το θεό με τις συζύγους του θα είχε νόημα. Θα παρέπεμπε στη συγκεκριμένη μυθική και εικονογραφική παράδοση της Κρήτης, που ήθελε τον θεό να συνοδεύεται από δύο γυναίκες.<sup>220</sup>

#### 4. Ο ρόλος της Κρήτης στην δελφική λατρεία

Στον Ομηρικό ύμνο για τον Απόλλωνα οι Κρήτες είναι αυτοί που πρώτοι ιδρύουν το δελφικό iερό υπό την καθοδήγηση του θεού. Μεταμφιεσμένος σε δελφίνι ο Απόλλων αλλάζει ρότα σε ένα εμπορικό καράβι της Κνωσού και το οδηγεί στην παραλία της Κρίσας. Εκεί ζητά από τους ναυτικούς να στήσουν βωμό προς τιμή του. Ός μὲν ἐγώ τὸ πρῶτον ἐν ἡροειδεῖ πόντῳ/ εἰδόμενος δελφίνι θοῆς ἐπὶ νηὸς ὄρουσα,/ ὃς ἐμοὶ εὔχεσθαι δελφινίων· αὐτὰρ ὁ βωμὸς/ αὐτὸς δέλφειος καὶ ἐπόψιος ἔσσεται αἰεί. Και αφού οι Κρήτες ἐψαλαν τὸν ἵηπαιήνονα, οἵοι τε Κρητῶν παιήνοες εἰσί, ο Απόλλων τους οδηγεί στον Παρνασσό, στον iερό τόπο που πρόκειται να κατοικήσουν. Όταν ο αρχηγός των Κρητών ρωτά πώς θα επιβιώνουν σ' αυτόν τον ἀγόνο τόπο, ο θεός

<sup>220</sup> LIMC *Apollon*: vo. 381, 382 (με βιβλιογρ.)

ειρωνικά απαντά: νήπιοι ἄνθρωποι δυστλήμονες οἱ μελεδῶνας/ βούλεσθ' ἀργαλέους τε πόνους καὶ στείνεα θυμῷ· / ...δεξιέρη μάλ' ἔκαστος ἔχων ἐν χειρὶ μάχαιραν/ σφάζειν αἱὲ μῆλα· τὰ δ' ἄφθονα πάντα παρέσται,/ δσσα ἐμοὶ κ' ἀγάγωσι περικλυτὰ φῦλ' ἄνθρωπων· / νηὸν δὲ προφύλαχθε, δέδεχθε δε φῦλ' ἄνθρωπων/ ἐνθάδ' ἀγειρομένων καὶ ἐμὴν ίθύν τε μάλιστα.<sup>221</sup>

Ο Roux είναι πεπεισμένος ότι σ' αυτό το σημείο ο Ομηρικός ύμνος έχει την αξία ιστορικού ντοκουμέντου. Το όνομα Δελφοί και τα επίθετα δελφίνιος και δέλφειος σχετίζονται εντέλει με την λατρεία κάποιου θεού-δελφινιού, προστάτη της ναυσιπολοΐας, στο χώρο του Αιγαίου και της Κρήτης ειδικότερα. Η λατρεία του Απόλλωνα Δελφινίου στην Κνωσό, τη Δρήρο και την Υρτακίνα, το όνομα του μήνα Δελφινίου στο ημερολόγιο του Ολούντα, το άγαλμα με τη μορφή δελφινιού στο Πύθιο της Γόρτυνας, η παρουσία της Κρήτης στους μύθους και στο λατρευτικό πεδίο του Απόλλωνα, όλα αυτά μαζί λοιπόν υποδεικνύουν τη μεταφορά της λατρείας του Απόλλωνα Δελφινίου στους Δελφούς και σε άλλα μέρη του Αιγαίου από Κρήτες ναυτικούς.<sup>222</sup>

Υπάρχουν σοβαρές αντιρρήσεις πάνω σ' αυτή τη θεωρία. Καταρχήν δεν είναι απολύτως ξεκάθαρη η επιμολογική συνάφεια των λέξεων δελφίνιος και Δελφοί. Ο ίδιος ο Roux σε άλλο σημείο ισχυρίζεται ότι το λεγόμενο δεύτερο μέρος του Ομηρικού ύμνου (στιχ. 176 κ.εξ.) εξυπηρετεί την ερμηνεία των επιθέτων τελφούσιος, πύθιος, δελφίνιος. Ο μύθος με τον Απόλλωνα που μεταμορφώθηκε σε δελφίνι μπορεί κάλλιστα να επιστρατεύθηκε για να δικαιολογήσει το θεϊκό επίθετο δελφίνιος, και όχι κατ' ανάγκη για να παραπέμψει σε κρητική λατρεία ενός θαλάσσιου θεού. Πέραν αυτού, τη σχέση του Απόλλωνα Δελφινίου με τη θάλασσα δεν φαίνεται να επιβεβαιώνει ο χαρακτήρας της λατρείας του. Ούτε τα αθηναϊκά, ούτε τα κρητικά Δελφίνια βρίσκονταν κοντά σε θάλασσα• της Δρήρου, της Ολβίας και της Αίγινας μάλιστα ήταν στην Αγορά, της δε Μασσαλίας σε κεντρικό μέρος μέσα στον οικισμό της Ακρόπολης. Ο Graf δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης όσον αφορά τη σύνδεση της λατρείας του Απόλλωνα Δελφινίου με την πολιτική ζωή της κοινότητας. Αρκετά Δελφίνια χρησιμοποιούνταν ως χώροι φύλαξης δημόσιων εγγράφων ή ως «προξενεία» (Μίλητος, Ολβία, Αθήνα). Ανάλογες πολιτικές λειτουργίες είχαν και τα Δελφίνια στην Κρήτη. Τελετουργικά έθιμα της διάβασης, όπως η προσφορά της κόμης του εφήβου στον θεό, αρπαγές με ομοφυλοφιλικά ερωτικά υπονοούμενα, παιχνίδια με την αλλαγή φύλου πιστοποιούν επίσης την ιδιαίτερη σχέση της λατρείας με τη διαδικασία της διάβασης από την εφηβεία στην ωριμότητα.<sup>223</sup>

Ο Graf όμως στη συνέχεια είναι κατηγορηματικός: δεν είναι μόνο ο Απόλλωνας Δελφίνιος ο κατεξοχήν πολιτικός θεός. Ο ρόλος αυτός ανήκει γενικά στον Απόλλωνα. Είναι πολλά τα απολλώνια ιερά που είχαν ανεγερθεί σε αγορές πόλεων και πρόσφεραν πολιτικές υπηρεσίες.<sup>224</sup>

Από την άλλη το ζήτημα των προνομιακών επαφών ανάμεσα στην Κρήτη και στους Δελφούς επανέρχεται αναπόφευκτα λόγω της ανακάλυψης αναθηματικών αντικειμένων κρητικής τεχνοτροπία στο απολλώνιο ιερό. Ορισμένα χρονολογούνται ήδη στο τέλος του 8ου αι. π.Χ.<sup>225</sup>

<sup>221</sup> Ομηρ. Υμνος, 390-546

<sup>222</sup> Roux 1976: 42-44. Και παλαιότεροι ερευνητές επιφύλαξαν ιδιαίτερο ρόλο στην Κρήτη για τη διάδοση και το χαρακτήρα της απολλώνιας λατρείας: βλ. π.χ. Aly 1908. Swindler 1913. Willets 1962. Ο Κρήτας Χρυσόθεμης κέρδισε το βραβείο στους πρώτους πυθικούς αγώνες (Παυσ. 10.7.2) Ο καθαρμός του Απόλλωνα από το φόνο της δράκαινας έγινε από τον πατέρα του. Οι Κρήτες επίσης φημίζονταν για τις επιδόσεις τους στους παιάνες. Τέλος, το αρχαϊκό ξόανο του Απόλλωνα στους Δελφούς ήταν δώρο των καλών τοξοτών της Κρήτης (Πίνδαρος).

<sup>223</sup> Jeanmaire 1939: 243-245, 338-363

<sup>224</sup> Συνεπώς το ερώτημα «γιατί Δελφίνιος» μένει αναπάντητο. Ο Graf (ο.π. 21-22) υποθέτει ότι είναι προδωρικό κατάλοιπο.

<sup>225</sup> Rolley 1981: 110. Rolley 1994: 134. Morgan 1990: 143-144 (βλέπει μεσολάβηση των Κορινθίων στην μεταφορά κρητικών αντικειμένων στους Δελφούς).

## Γ' ΕΝΟΤΗΤΑ

### Η σχέση δελφικού και πολιτικού Απόλλωνα.

Οι Δελφοί δεν παύουν να είναι το διασημότερο μαντείο του αρχαίου κόσμου. Ο δελφικός Απόλλων είναι ο θεός των χρησμών. Πέρα και πάνω από τις δεσμεύσεις που θέτει ο γραμμικός χρόνος των ανθρώπων, προλέγει τα μελλούμενα. Το ερώτημα είναι πώς και γιατί ο κατεξοχήν μαντικός θεός συνδέεται με το διαβατήριο και πολιτικό θεό Απόλλωνα.

Κανένας αρχαίος συγγραφέας δεν περιέγραψε λεπτομερώς την τελετουργική διαδικασία της μαντικής στο δελφικό ιερό. Οι σύγχρονοι ερευνητές συνέθεσαν την εικόνα της τμηματικά μέσα από διάσπαρτες πληροφορίες στα αρχαία κείμενα και από την εικονογραφία διαφόρων εποχών. Μάλιστα προσπάθησαν να την «καθαρίσουν» από υπερβολές και στρεβλώσεις που οφείλονται κυρίως στην μεταγενέστερη χριστιανική προπαγάνδα, όταν η αρχαιότητα προβλήθηκε ως ο παγανιστικός κόσμος των ξεπεσμένων ηθών.<sup>226</sup>

Σε γενικές γραμμές όλοι συμφωνούν στα παρακάτω. Η Πυθία δεν είναι παρά μια ανώνυμη ιέρεια του ναού. Η προσωπικότητα της προσωρινά εκτοπίζεται, από τη σπιγμή που καταλαμβάνεται από το πνεύμα του θεού και λειτουργεί πλέον ως όργανο του. Μέσω αυτής ο Απόλλων προφητεύει στους θησητούς τα μελλούμενα. Ο αιοδός, όπως και ο μάντης, μεσολαβούν για να γνωρίσουν οι άνθρωποι τον λόγο του θεού. Ο Όμηρος ισχυρίζόταν ότι το έργο του ήταν θεόπνευστο (από τις Μούσες και τον Απόλλωνα).<sup>227</sup>

Η διαδικασία ξεκινά όταν η Πυθία κατέρχεται στο άδυτο και κάθεται πάνω στον τρίποδα. Με τη βοήθεια ενδεχομένως και των φύλλων δάφνης, τα οποία μασά, ή την πόση ιερού ύδατος, μεταπίπτει σε κατάσταση ένθεης *μανίας*. Λέει λόγια ακατάληπτα. Τελικά οι χρησμοί ανακοινώνονται σε έμμετρη μορφή. Ο θεός μίλησε.<sup>228</sup>

Ότι ο τρίποδας κατείχε τη σημαντικότερη θέση στη μαντική τέχνη το γνωρίζουμε από ποικίλες αναφορές στα κείμενα αλλά και τις σχετικές εικονογραφικές παραστάσεις. Συνήθως πάνω στον τρίποδα κάθεται ο Απόλλων. Πιο σπάνια η ίδια η Πυθία ή κάποια άλλη διάσημη προφήτισσα, όπως η Θέμιδα.<sup>229</sup>

Προς επίρρωση όσων αναφέρθηκαν:

<sup>226</sup> Amandry 1950: 19-14. Parke 2000: 53, 90. Roux 1976: 148.

<sup>227</sup> Pettersson 1992: 55

<sup>228</sup> Amandry o.π.: 55. Parke 2000: 40, 91, 93, 99, 102. Roux 1976: 149

<sup>229</sup> Amandry o.π.: 64 κ.εξ., 140

θάσσει δέ γυνή τρίποδα ζάθεον  
Δελφίς, ἀείδουσ' Ἐλλησι βοάς,  
ἄς ἄν Ἀπόλλων κελαδήσῃ<sup>230</sup>

Ο τρίποδας είναι ένα κοινό μαγειρικό σκεύος. Από 'κει και πέρα, χρησίμευε και ως βραβείο αγώνων, ως πολυτελές ανάθημα στα ιερά, καθώς και σε τελετουργικές δραστηριότητες στα πλαίσια λατρειών. Ο Απόλλων είναι σταθερός παραλήπτης αναθηματικών τριπόδων στους Δελφούς, αλλά και αλλού. Για τους ερευνητές άλυτο μυστήριο παραμένει η χρήση του ως κάθισμα, έστω ιερό, έστω συμβολικό. Προφανώς ο αρχικός προορισμός του δεν ήταν τέτοιος. Εξαιρετικά άβολο να κάθεσαι πάνω ή μάλλον μέσα στον λέβητα! Αναμφίβολα ο ρόλος του τρίποδα στη μαντική τελετουργία έχει καθαρά συμβολική αξία.<sup>231</sup>

Από πού αντλεί όμως τις μαγικές του ιδιότητες; Το πρόβλημα δεν λύνεται αν απλά αντιμετωπίζουμε τα δελφικά σύμβολα ως αναμνηστικά προγενέστερων θεοτήτων, που υποτίθεται ότι λατρεύονταν στο ιερό πριν την έλευση του Απόλλωνα.<sup>232</sup> Ο Parke υπέθεσε ότι η χρήση του τρίποδα ως κάθισμα του θεού ή του εκπροσώπου του ανάγεται σε μια εποχή που τα λατρευτικά αγάλματα δεν είχαν καταστεί ακόμη το κεντρικό αντικείμενο της λατρείας. Ο Roux θεωρεί πιο πιθανό η λατρευτική χρήση του τρίποδα να εισήχθη από την Κρήτη.<sup>233</sup> Όπως και να 'χει, το ερώτημα είναι γιατί ο τρίποδας και όχι κάποιο άλλο αντικείμενο.

Ο τριποδικός λέβητας μεταμορφώνει ό,τι μπαίνει μέσα του: την ωμή τροφή σε μαγειρεμένη, βρώσιμη• την Πυθία σε Απόλλωνα. Η ιέρεια κάθεται μέσα στον λέβητα και αυτόματα καταλαμβάνεται από το πνεύμα του θεού. Στην ουσία τη θέση της παίρνει ο ίδιος ο θεός. Μέσω του τρίποδα εκφέρεται η δαιμονική δύναμη, είτε ως προφητική είτε ως δύναμη αναζωογόνησης. Η Μήδεια, για να πείσει τις κόρες του Πελία ότι ο πατέρας τους θα γινόταν και πάλι νέος αν αφού τον κομμάτιαζαν στη συνέχεια έβραζαν τα μέλη του σε λέβητα, έκανε πρώτα σχετική επίδειξη. Οι μαγικές της ικανότητες και η μεσολάβηση του λέβητα ανέστησαν γέρικο κριάρι, κομματιασμένο σε δεκατρία κομμάτια, και το μετέτρεψαν σε νεαρό κριάρι.<sup>234</sup> Μέχρι και ο διαμελισμένος Διόνυσος αναγεννήθηκε όταν οι Τιτάνες έβρασαν τα μέλη του μέσα στον τριποδικό λέβητα.<sup>235</sup>

Το μαγειρεμένο φαγητό είναι δείγμα πολιτισμού. Στο συμβολικό επίπεδο ο τρίποδας εκπροσωπεί τον πολιτισμένο άνθρωπο απέναντι στην άγρια φύση των ζώων που τρώνε ωμή τροφή. Σύμφωνα και με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, ο Απόλλων είναι ο θεματοφύλακας των ηθών και των εθίμων του πολιτισμού. Το συμβολικό περιεχόμενο του τρίποδα συνάδει απόλυτα με εκείνο της απολλώνιας λατρείας.

Σ' ένα πώμα από τεφροδόχο αγγείο της Ύστερης Γεωμετρικής περιόδου, που βρέθηκε στην Φορτέτσα, παριστάνονται σχεδόν όλα μαζί τα σύμβολα του δελφικού μαντείου (πιν.14.3). Ο τρίποδας, πάνω στον οποίο επικάθεται πτηνό με ψηλό λαιμό και μεγάλο ράμφος. Το μυαλό μας πηγαίνει αμέσως στους οιωνούς, τα μαντικά όρνεα. Ολόγυρα εικονίζονται μικροί βράχοι που σταδιακά σχηματίζουν βουνά και παραπέμπουν στην πετριεσσα Πυθώ.<sup>236</sup> Δίπλα στον τρίποδα στέκεται όρθια ανδρική

<sup>230</sup> Eurip. Ιων, 91-93

<sup>231</sup> Parke 2000: 92-93. Roux 1976: 119-120

<sup>232</sup> Ο τρίποδας του Διονύσου, οι οιωνοί του Δία, ο ομφαλός της Γης. Για βιβλ. βλ. Amandry ο.π.: 142

<sup>233</sup> Parke 2000: 93. Roux 1976: 121

<sup>234</sup> Graves EM: 4.155 (ε). Φαράκλας 1987: 40-41 (όχι γέρικο βόδι σε νεαρό μοσχάρι).

<sup>235</sup> Graves ο.π.: 1.103-104

<sup>236</sup> Σενάριο επιστημονικής φαντασίας θυμίζει η ερμηνεία του Brock (1957:123). Υποθέτει ότι το φολιδωτό κόσμημα, που βρίσκεται πίσω από την προεξέχουσα κεφαλή του βοοειδούς, αντιστοιχεί στα φτερά, τα οποία ο καλλιτέχνης είδε να συνοδεύουν προτομή αετού σε χάλκινη ασπίδα και παρανοώντας τα αντέγραψε.

μορφή, γυμνή και δυσανάλογα μεγάλη, που στο ένα χέρι κρατάει οιωνό και στο άλλο δυσερμήνευτο αντικείμενο με τρεις κυματοειδείς απολήξεις. Μπροστά από τα πόδια της μορφής υπάρχει άλλο ένα αρπακτικό πτηνό. Το ένα του πόδι πατάει πάνω σε βράχο που ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους.<sup>237</sup> Ο ομφαλός, να υποθέσουμε; Κάτω από τον τρίποδα διακρίνεται η προτομή γυναικείας μορφής, η ταυτότητα της οποίας θα μας απασχολήσει λίγο παρακάτω.

Το πώμα βρέθηκε στον τάφο ενός νεκρού που θάφτηκε γύρω στα μέσα του 8ου αι.π.Χ., ή λίγο μετά, πάνω κάτω δηλαδή την περιόδο που η σύγχρονη έρευνα τοποθετεί την έναρξη της μαντικής δραστηριότητας στο δελφικό ιερό.<sup>238</sup>

Ο Levi, μολονότι επισήμανε τη σχέση του τρίποδα και των άγριων πτηνών με τη μαντική, δεν απέκρουσε την άποψη των ερευνητών που ταύτιζαν τη μορφή με τον Δία. Για τους περισσότερους τα τρία βλαστόμορφα στελέχη αποδίδουν τον κεραυνό του θεού.<sup>239</sup> Το θέμα της παράστασης ωστόσο δεν μπορεί να είναι η καταδίωξη από τον Δία των άγριων Κενταύρων που ζουν στα βουνά, αφ' ενός διότι λείπουν οι Κένταυροι, αφ' ετέρου διότι σ' αυτήν την περίπτωση δεν έχει κανένα νόημα η παρουσία του τρίποδα.<sup>240</sup> Όσο για τον «κεραυνό», η μορφή δεν φαίνεται να τον κρατάει σαν να πρόκειται να τον εκσφενδονίσει εναντίον εχθρικού προσώπου.<sup>241</sup> Πιο λογικό φαίνεται η ανδρική μορφή να είναι ο Απόλλων που κρατά τη δάφνη, το κατεξοχήν φυτικό σύμβολο του θεού.

Εξίσου απίθανη είναι η ερμηνεία που προτάθηκε για τη μορφή κάτω από τον τρίποδα. Ο Levi υποστήριξε ότι παριστάνει κάποιο άγαλμα, όπως αυτά που περιγράφει ο Παυσανίας πως στέκονταν κάτω από τρεις αναθηματικούς τρίποδες στις Αμύκλες.<sup>242</sup> Μόνο που η μορφή δεν παριστάνεται ολόκληρη, αλλά από το στήθος και πάνω, σαν προτομή. Αυτή η επιλογή δεν μοιάζει τυχαία. Το σώμα ξεπροβάλλει μέσα από τη γη. Το μοτίβο είναι γνωστό και από μεταγενέστερες παραστάσεις, κυρίως με το θέμα της γέννησης του Εριχθονίου. Εκεί η προτομή παριστάνει τη θεά Γη να παραδίδει το παιδί.<sup>243</sup> Χωρίς αμφιβολία, αν ο αγγειογράφος ήθελε να αποδώσει σχεδιαστικά το περίφημο δελφικό χάσμα γης, ο καλύτερος τρόπος θα ήταν να βάλλει την ίδια την Γη, προσωποποιημένη, να αναδύεται μέσα από το έδαφος. Ισως, λοιπόν, ο Διόδωρος ο Σικελιώτης και ο Στράβων να μην είχαν και τόσο άδικο όταν βεβαίωναν για την ύπαρξη του χάσματος και την συμβολή του ως πηγή μαντικής έμπνευσης. Αν και η αρχαιολογία δεν ανακάλυψε κάποιο υπόγειο χάσμα ή και μικρότερο άνοιγμα στο δάπεδο του αδύτου, φαίνεται ότι το «χάσμα γης» δεν είναι μια μεταγενέστερη μυθολογική εφεύρεση για να εκλογικευθεί το εκστατικό παραλήρημα της Πυθίας.<sup>244</sup>

Έχει ενδιαφέρον ο ρόλος που επιφυλάσσουν στον τριπόδα οι πηγές. Ο Διόδωρος διηγείται ότι όσοι πλησίαζαν στο χάσμα εκστασιάζονταν και, μολονότι κέρδιζαν σπιγμαία το χάρισμα να προλέγουν τα μελλούμενα, δυστυχώς αρκετοί πηδούσαν μέσα και χάνονταν. Επινοήθηκε τότε ο τρίπους, πάνω στον οποίο ορίστηκε να κάθεται στο εξής μια παρθένα και να χρησιμοδοτεί στους άλλους, χωρίς κίνδυνο να πέσει μέσα στο χάσμα. Ο τρίπους κατέστη το μέσο για να επικοινωνούν

<sup>237</sup> Σταμπολίδης/Καρέτσου 1998: 205 (αρ.227)

<sup>238</sup> Morgan 1990: 148. Ήδη στην Ιλιάδα και στην Οδύσσεια υπάρχουν αναφορές στο δελφικό μαντείο. Βλ. Parke 2000: 20-25

<sup>239</sup> Demargne 1947: 297. Brock 1957: 123 (με βιβλ.). Κοντολέων 1961/62: 291-292 («ο Ζεύς είναι απαραγνώριστος διά του κεραυνού τον οποίον κρατεί»).

<sup>240</sup> Levi 1945: 30

<sup>241</sup> Καμια σχέση με τον τρόπο που ο Δίας επιτίθεται στον Τυφώνα στην πρωτοκορινθιακή λήκυθο της Βοστώνης. Ο συσχετισμός των δύο παραστάσεων από τον Scheifold (1993: 46) ήταν μάλλον άστοχος.

<sup>242</sup> Levi o.π.. Amandry 1950: 142.

<sup>243</sup> LIMC «Ge». Ο Brock (1957:123) και ο Κοντολέων (1961/62: 292) δέχονται ότι η προτομή στο αγγείο είναι η Γαία. Παρίσταται όμως ως σωτήρας ή «μήτηρ του Διός».

<sup>244</sup> Οι αρχαίοι έδιναν μαντική αξία στους ατμούς και τα αέρια των σπηλαιών. Γενικά βλ. Parke 2000: 95-99

με το θεό από την απαραίτητη απόσταση ασφαλείας. Η θεϊκή δύναμη μετατράπηκε σε χρήσιμο εργαλείο στα χέρια των ανθρώπων χάρη στην παρέμβαση αυτού του αντικειμένου. Και ο Στράβων είχε ακούσει για τη σημασία του δελφικού χάσματος στη μαντική διαδικασία: φασὶ δ' ἔιναι τὸ μαντεῖον ἄντρον κοῦλον κατὰ βάθους, οὐ μάλα εὔρυστομον, ἀναφέρεσθαι δ' ἐξ αὐτοῦ πνεῦμα ἐνθουσιαστικόν, ὑπερκείσθαι δὲ τοῦ στομίου τρίποδα ὑψηλόν, ἐφ' οὐ τὴν Πυθίαν ἀναβαίνουσαν, δεχομένην τὸ πνεῦμα, ἀποθεσπίζειν ξμετρά τε καὶ ἀμετρα· ἐντείνειν δὲ καὶ ταῦτα εἰς μέτρον ποιητάς τινας ὑπουργοῦντας τῷ Ἱερῷ.<sup>245</sup>

Σε άλλη πρώιμη παράσταση (650-620π.Χ.) στη γνωστή μίτρα της Αξού παριστάνεται ένοπλη μορφή, με σπαθί και ασπίδα, να ξεπροβάλλει μέσα από τρίποδα (πιν. 14.4).<sup>246</sup> Πάνω στις χειρολαβές στέκονται πουλιά. Τον τρίποδα πλαισιώνουν λιοντάρια. Άγρια ζώα εικονίζονται και στη διακοσμητική μποροντούρα. Ο Levi ερμήνευσε την παράσταση ως επιφάνεια του θεού Απόλλωνα. Στο πλευρό του στάθηκε ο Boardman, αν και σημείωσε ότι η όλη εικόνα μοιάζει ασήμαντη για να αποδίδει την θεϊκή επιφάνεια.<sup>247</sup> Από την άλλη, η Guarducci αντέτεινε ότι η πολεμική μορφή είναι γυναικεία και παριστάνει τη θεά Αθηνά. Για τον Hoffmann η μορφή φοράει γυναικεία ένδυση πέρα από κάθε αμφιβολία. Τα δε λιοντάρια βρίσκονται εκεί εις ανάμνηση της μινωικής παράδοσης, όπου συχνά την θεότητα του ανακτόρου συνόδευαν λιοντάρια. Θυμίζει επίσης ότι η Αθηνά στην Οδύσσεια μεταμορφώθηκε σε χελιδόνι. Εφιστά προσοχή στα πουλιά της παράστασης που πιθανότατα είναι χελιδόνια.<sup>248</sup>

Ορισμένα σχόλια: πρώτον, τα περί γυναικείου ενδύματος δεν ευσταθούν. Η ανδρική ένδυση των αρχαίων δεν περιορίζόταν στα παντελόνια. Δεύτερον, τα λιοντάρια δεν μπορεί να βρίσκονται σε αντικείμενο του Ζου αι. ως μινωικό κατάλοιπο. Τρίτον, η σύνδεση τρίποδα και Αθηνάς δεν είναι καθόλου δεδομένη. Ο Levi αναφέρει ότι υπάρχουν ενδείξεις μαντικής λατρείας στην Αξό εξαιτίας την παρουσίας του τρίποδα στην μια πλευρά νομισμάτων της πόλης. Στην άλλη πλευρά όμως συνήθως παριστάνεται ο Απόλλων, ενίστε ο Δίας και σπανιότερα η Άρτεμις, ποτέ όμως η Αθηνά.<sup>249</sup> Όσο για τα χελιδόνια, δεν είναι απίθανο να χρησιμοποιούνταν στην οιωνοσκοπία. Ο Ιμερος περιγράφοντας το πτοίημα του Αλκαίου, που είχε ως θέμα την επιστροφή του Απόλλωνα από τους Υπερβορείους, σχολιάζει ότι: ἄδουσι δὲ καὶ χελιδόνες καὶ τέππιγες, οὐ τὴν ἑαυτῶν τύχην τὴν ἐν ἀνθρώποις ἀγγέλλουσαι ἀλλὰ πάντα τὰ μέλη κατὰ θεοῦ φθεγγόμεναι.<sup>250</sup> Δημιουργείται η εντύπωση ότι υπό προϋποθέσεις και τα χελιδόνια αποκαλύπτουν γεγονότα του μέλλοντος.

Η υποφιότητα της Αθηνάς απορρίπτεται και από τον Κοντολέοντα. Ο ίδιος πιστεύει ότι η μορφή στη μίτρα είναι ο Δίας. Θα σταθώ σε ορισμένα επιχειρήματά του, αρκούντως προβληματικά:

α) η μικρή μορφή δηλώνει ότι ο θεός είναι παιδί ή νήπιο. Τα όπλα και η μακριά κόμη χαρακτηρίζουν την ιδιότητα του νεογέννητου θεού. Η Αθηνά ξεπηδά από την κεφαλή του Δία ένοπλη, και ο Άρης σε ετρουσκικό αγγείο «προφανώς ευθύς μετά την γεννησίν του, παρίσταται οκλάζων επί των χειλέων πίθου, μικρός μεν εν συγκρίσει προς τας άλλας θεότητας τας παρευρισκομένας κατά την σκηνήν ταύτην αλλ' ωπλισμένος με δόρυ, ασπίδα και φορών περικεφαλαίαν».<sup>251</sup>

<sup>245</sup> Διοδ. 16.26. Στραβ. 9.3.5

<sup>246</sup> Για τη χρονολόγηση βλ. Hoffmann 1972: 42 κ.εξ.

<sup>247</sup> Boardman 1961: 141 (Anm.5). Φλερτάρει με την ιδέα ότι η μορφή αποδίδει διακοσμητικό ειδώλιο του λέβητα. Συνήθως ωστόσο τα ειδώλια αυτά πατούν πάνω στο χείλος του τρίποδα και κρατούν μια λαβή του. βλ. Φαράκλας 1987: 39

<sup>248</sup> Hoffmann 1972: 37. Στον ίδιο (σελ.23) όλη η βιβλιογραφία. Ο Scheffold (1993: 54) δέχτηκε εντέλει την επιχειρήματα υπέρ της Αθηνάς.

<sup>249</sup> Όλη η επιχειρηματολογία του Levi εναντίον της πρότασης της Guarducci είναι επαρκώς πειστική: βλ. Levi AJA 1945:293 κ.εξ.

<sup>250</sup> βλ. υποσημ. 132

<sup>251</sup> Κοντολεών 1961/62: 285

Ας προσπεράσουμε την ούτως ή άλλως προβληματική σύγκριση με την ετρουσκική παράσταση. Ουδεμία σχέση έχει η πολεμική όψη των θεών με τη γέννηση τους ή τη βρεφική ηλικία. Ο Άρης και η Αθηνά είναι θεότητες πολεμικές, ή, για να το εκφράσουμε καλύτερα, παρεμβαίνουν και οι δύο στον πολεμικό τομέα, αν και με διαφορετικό τρόπο καθεμιά. Στις σκηνές της γέννησής τους φορούν όπλα αν μη τι άλλο για να είναι σαφές σε όλους ποιοι θεοί παριστάνονται.

β) Για τον Κοντολέοντα είναι λογικό τη γέννηση να ακολουθεί εμβάπτιση του νεογνού Δία σε λοετρόχον τρίποδα. «Πρόκειται δια μίαν μυστηριακήν τελετήν, δι' ης ο γεννώμενος θεός τελειουται εν τη αθανασίᾳ του δια του βαπτίσματος εν τω υπερ το πυρ ζέοντι ύδατι». Αυτή η πράξη είναι που εικονίζεται στη μίτρα.

Δεν αμφισβητεί κανείς ότι ο τρίπους χρησίμευε για να θερμαίνεται το νερό, ούτε ότι οι αρχαίοι πίστευαν στις μαγικές του ιδιότητες. Στη μίτρα όμως δεν υπάρχει τίποτα που να παραπέμπει σε σκηνή λουτρού. Για παράδειγμα, λείπει ο «εμβαπτιστής». Ούτε μας έπεισε ότι οι αθάνατοι θεοί έχουν ανάγκη από μαγική βάπτιση.

Ο Κοντολέων επιμένει ότι ο τρίπους επιβάλλει αποφασιστικώς την ταύτιση με το Δία. Τη σχέση του θεού με το αντικείμενο αποδεικνύει η συνύπαρξη τους στο γεωμετρικό πώμα που είδαμε παραπάνω. Δεν θα επανέλθω. Καταλήξαμε ότι δεν πρόκειται για απεικόνιση του Δία. Τέλος, να συμπληρώσω ότι δεν είθισται να συνοδεύουν τον Δία λιοντάρια.<sup>252</sup>

Η εικόνα είναι απολύτως κατανοητή, αν αποφύγουμε τα ερμηνευτικά ακροβατικά της Guarducci, του Κοντολέοντα, αλλά και ορισμένα του Levi.<sup>253</sup> Δεν χρειάζονται πολλά λόγια για την πολεμική περιβολή του Απόλλωνα. Συναντάται ακόμα και σε λατρευτικά αγάλματα του θεού.<sup>254</sup> Μιλήσαμε παραπάνω για το συμβολικό περιεχόμενο της. Διευκρίνιστηκε επίσης ο ρόλος των άγριων ζώων. Δεν είναι απλοί δορυφόροι του θεού. Ενσάρκωνται την ισχύ του και ταυτόχρονα συμβολίζουν την άγρια φύση απέναντι στην οποία στέκεται αντιπαραθετικά ο Απόλλων ως δημιουργός της πολιτικής κοινωνίας.<sup>255</sup> Ο τρίποδας είναι το κατεξοχήν σύμβολο της απολλώνιας μαντικής. Δεν υπάρχει, όπως δείξαμε, καμια αντίφαση ανάμεσα στον μαντικό και στον πολιτικό θεό. Κατά συνέπεια δεν ξενίζει η σύνδεση του πολεμικού Απόλλωνα, δηλαδή του θεού που δημιουργεί τους οπλίτες, το πολιτικό σώμα της πόλης, με τον τρίποδα, το σκεύος που μεταλλάσσει την ωμή τροφή των άγριων όντων σε βρώσιμη, κατάλληλη για το γένος των πολιτισμένων ανθρώπων.

Από την άλλη, δεν είναι υποχρεωτικό ο πυρήνας της παράστασης να είναι μυθολογικός. Η μίτρα είναι εξάρτημα πανοπλίας. Η πανοπλία πολύ πιθανά ήταν αφιέρωμα ενός νέου πολεμιστή. Από τον Έφορο μαθαίνουμε ότι οι Κρήτες είχαν ένα περίεργο έθιμο περί τους έρωτας, ένα έθιμο μάλιστα που σχετίζεται άμεσα με τη μετάβαση των νέων αγοριών στην κατάσταση του ενήλικου πολίτη. Ο εραστής δημοσιοποιεί ότι προτίθεται να αρπάξει έναν συγκεκριμένο παίδα. Παρεμβάλλεται το στάδιο όπου κρίνεται αν ο παῖς και ο εραστής είναι κατάλληλοι για να φέρουν εις πέρας αυτήν την διαδικασία.<sup>256</sup> Αν όλα πάνε καλά, ο εραστής ἀπάγει τὸν παῖδα τῆς χώρας εἰς ὃν βούλεται τόπον. Τους συνοδεύουν και όσοι ήταν παρόντες τη στιγμή

<sup>252</sup> Müller 1978: 150

<sup>253</sup> Όπως είναι, για παράδειγμα, η ερμηνείας της πολεμικής όψης του Απόλλωνα και της παρουσίας των άγριων ζώων δίπλα σ' αυτόν.

<sup>254</sup> Στη Δρήρο βρέθηκε ένα παλλάδιο. Το πιθανότερο είναι ότι δεν αποδίδει την Αθηνά, αλλα άνδρα πολεμιστή ή ένοπλη θεότητα. Γιατί όχι τον ίδιο τον Απόλλωνα. Marinatos 1936: 276-278

<sup>255</sup> Ο Müller (o.p.) αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο η μορφή να είναι ο Δίας.

<sup>256</sup> Αποφεύγω να μπω σε λεπτομέρειες όσον αφορά τα κριτήρια καταλληλότητας. Πάντως φαίνεται ότι ο παῖς ουσιαστικά έπρεπε να είναι σε θέση να εκλάβει τη σεξουαλική πράξη ως ευχάριστη και θετική περιπέτεια, και όχι ως βίαιο καταναγκασμό. Αυτό είχε να κάνει βέβαια αφενός με την βιολογική ωριμότητα του εφήβου, αφετέρου όμως και με τη φύση και τις επιλογές του εραστή.

της αρπαγής. Κυνηγούν και τρώνε μαζί, δηλαδή ζουν κοινοβιακά σύμφωνα με τους κανόνες της άγριας φύσης, για δύο μήνες. Ύστερα απ' αυτό το χρονικό διάστημα υποχρεούνται να επιστρέψουν στην πόλη. Ἀφίεται δ' ὁ παῖς δῶρα λαβών **στολὴν πολεμικὴν** καὶ βοῦν καὶ ποτήριον (ταῦτα μὲν τὰ κατὰ τὸν νόμον δῶρα) καὶ ἄλλα πλείω καὶ πολυτελῆ,... Ο έφηβος πρέπει να αποφανθεί αν ο εραστής τον ικανοποιήσε. Στην περίπτωση που του ασκήθηκε βία έχει το δικαίωμα να απαλλαγεί από τον εραστή. Είναι ωστόσο ντροπή νέοι όμορφοι και από ευγενική καταγωγή να μην αποκτήσουν εραστή. Τελοσπάντων, δοσοι υπέστησαν την αρπαγή (οι λεγόμενοι παρασταθέντες) απολαμβάνουν ιδιαίτερες τιμές. Ἐν τε γὰρ τοῖς χοροῖς καὶ τοῖς δρόμοις ἔχουσι τὰς ἐντιμοτάτας χώρας, τῇ τε στολῇ κοσμεῖσθαι διαφερόντως τῶν ἄλλων ἐφίεται τῇ δοθείσῃ παρὰ τῶν ἑραστῶν, καὶ οὐ τότε μόνον, ἀλλὰ καὶ τέλειοι γενόμενοι διάσημοι ἐσθῆτα φέρουσιν, ἀφ' ἣς γνωσθήσεται ἔκαστος κλεινὸς γενόμενος· τὸν μὲν γὰρ ἐρώμενον καλοῦσι κλεινόν, τὸν δ' ἑραστὴν φιλήτορα.

Οι χοροί και οι αγώνες δρόμου πρέπει να γίνονταν στα πλαίσια εκείνης της διαβατήριας τελετουργίας που οι έφηβοι επίσημα αναγορεύονταν σε πολίτες. Έτσι ερμηνεύεται το γεγονός ότι φορούν πολεμική στολή, εκείνη που τους είχε δωρίσει ο εραστής τους. Ο Έφορος συμπληρώνει ότι, ακόμη και όταν τέλειοι γενόμενοι, δηλαδή ενηλικιωθούν και αποκτήσουν ισότιμα πολιτικά δικαιώματα, φορούν ζεχωριστό ένδυμα, ώστε όλοι να γνωρίζουν ότι διετέλεσαν ερωμένοι. Φαντάζομαι ότι η ιδιαίτερη ένδυση πιθανά περιλαμβανε κάτι από το δώρο του εραστή, δηλαδή την πολεμική στολή, σήμα κατατεθέν της ερωτικής και συνάμα διαβατήριας δοκιμασίας.

Συνεπώς μια πανοπλία, μέρος της οποίας θα ήταν και η μίτρα, μπορεί να συμβολίζει την ίδια την ενηλικίωση, και ως τέτοια να ανατίθεται ή να επιδεικνύεται. Ισως λοιπόν η παράσταση πάνω στη μίτρα να έχει καθαρά συμβολικό περιεχόμενο: να δείχνει τον νέο να «διαβαίνει», να μεταμορφώνεται σε πολίτη-οπλίτη. Ο τρίποδας τότε θα δήλωνε την ίδια την δοκιμασία της διάβασης, η οποία γνωρίζουμε ότι γινόταν μέσα στην άγρια φύση. Μετά απ' αυτήν ο νέος άνδρας επέστρεφε στην πόλη προκειμένου δικαιωματικά πια να λάβει τον τίτλο του πολίτη.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η τριάδα δεν είναι λοιπόν η απολλώνια. Παρακολουθήσαμε την πορεία ένος συγκεκριμένου εικονογραφικού σχήματος, τα δομικά στοιχεία του οποίου δεν αλλάζουν από την στιγμή που πρωτοεμφανίστηκε σε κρητικές, πελοποννησιακές και κυκλαδικές παραστάσεις, τον 8ο και 7ο αι., έως και σε παραστάσεις του τέλους του βου αι. που εντοπίζονται στην εικονιστική τέχνη των Δελφών και της Μεγάλης Ελλάδας. Ασφαλώς το σχήμα ενίστε παραλλάσσει ή καλύτερα επενδύεται με επιπρόσθετα μυθολογικά και συμβολικά νοήματα. Δεν έχουμε πάντα να κάνουμε με τρία λατρευτικά αντικείμενα, ανθρωπόμορφα ή μη, τοποθετημένα το ένα δίπλα σ' αλλο. Το τριαδικό μοτίβο «γυναίκα-άνδρας-γυναίκα» μπορεί να ενσωματώνεται σε πολυσήμαντες μυθολογικές σκηνές. Ποτέ όμως δεν παίζει δευτερεύοντα ρόλο.

Το σχήμα αυτό εντάσσεται στην παραστατική εικονογράφηση κάποιας μυθικής παράδοσης που σχετίζεται πράγματι με τον θεό Απόλλωνα. Οταν ξεκίνησε η έρευνα υπήρχαν ορισμένα δεδομένα. Η λατρεία του Απόλλωνα στη Δρήρο, άρα και η αναγνώριση αυτονότητα της απεικόνισης του θεού στο σφυρήλατο λατρευτικό ανδρικό αγαλμάτιο που βρέθηκε μέσα στο ιερό<sup>1</sup> η ταύτιση του κιθαρωδού με τον Απόλλωνα στις κυκλαδικές αγγειογραφίες<sup>2</sup> και φυσικά η βεβαιότητα ότι τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην ανάγλυφη παράσταση του δελφικού αετώματος είχε ο μαντικός θεός. Κατά συνέπεια η κεντρική μορφή της τριάδας είναι ο Απόλλων. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι οι γυναίκες που τον συνοδεύουν είναι κατ' ανάγκην η Άρτεμις και η Λητώ. Μόνο αν αντιμετωπίσει κάποιος την τριάδα ως αυτόνομο εικονογραφικό θέμα μπορεί να δώσει απάντηση, πειστική, στο ερώτημα ποιές είναι οι κυρίες που συνοδεύουν τον Απόλλωνα του 8ου και 7ου αι. Καταρχήν δεν φαίνεται να είναι δύο διακριτές θεϊκές υποστάσεις. Στην ουσία είναι κυρίως μορφές συμπληρωματικές. Από τα ανάγλυφα της Γόρτυνας διαπιστώθηκε ότι με τον θεό συνδέονται ερωτικά. Στα πρώιμα χρόνια λοιπόν, τουλάχιστον στην Κρήτη, φαίνεται πως υπήρχε η πίστη ότι ο Απόλλων είχε δυό θεϊκές συζύγους. Στην ίδια λατρευτική τριάδα είναι πιθανό να ήταν αφιερωμένος και ο ναός Β του Κομμού, παρ' όλο που αυτή τη φορά προτιμάται η ανεικονική παράσταση της.

Ο χαρακτήρας της λατρείας στα ιερά της Γόρτυνας και της Ορθίας Αρτέμιδος, λατρείας συναφούς με τις εθιμικές και θεσμικές διαδικασίες που εγείρει η μετάβαση από την εφηβεία στην ενήλικη ταυτότητα, δικαιολογεί επίσης την παρουσία του τριαδικού σχήματος σε αντικείμενα που ανατέθηκαν στα ιερά αυτά. Ο Απόλλων είναι πρωτίστως πολιτικός θεός, αυτός που εποπτεύει την νόμιμη αναπαραγωγή του

σώματος των πολιτών, συνεπώς και την εύρυθμη λειτουργία του οργανισμού που ονομάζεται πόλις. Πολίτης είναι εκείνος που αφήνοντας πίσω του τον «άγριο» κόσμο της εφηβείας εξασφαλίζει τη δυνατότητα να φέρει όπλα και να δημιουργεί οικογένεια. Στην εικονιστική τριάδα ο νυμφευμένος Απόλλων συνοψίζει το τέλος της ήβης και το πέρασμα στον κόσμο των ενηλίκων.

Η ίδια τριάδα που συναντήσαμε σε θρησκευτικά έργα της Κρήτης και της Πελοποννήσου πρωταγωνιστεί σε παραστάσεις κυκλαδικών αγγείων του 7ου αι. Ο συνδυασμός μυθικών παραδόσεων, τοπικού και υπερτόπου ενδιαφέροντος, και τις οποίες γνωρίζουμε διασταυρώνοντας πληροφορίες από γραπτές και αρχαιολογικές πηγές, βοήθησε στην ερμηνεία των παραστάσεων. Τον Απόλλωνα συνοδεύουν οι Υπερβόρειες παρθένες, γνωστές από τη λατρευτική παράδοση της Δήλου, στο ταξίδι επιστροφής του από τη χώρα των Υπερβορείων. Ετησίως ο θεός εγκατέλειπε για ορισμένο χρονικό διάστημα το πόστο του στους Δελφούς αφήνοντας στο πόδι του τον Διόνυσο, ταξίδευε στη χώρα των Υπερβορείων για να επιστρέψει ύστερα «ανανεωμένος». Οι Υπερβόρειοι είναι το Άλλο πέρα από τα σύνορα του πολιτισμένου κόσμου. Στο συμβολικό επίπεδο ο μύθος υπαινίσσεται τη διαδικασία της μετάβασης στην αγριότητα ή την ετερότητα και την επαναφορά στο χώρο που ορίζουν οι αρχές του πολιτισμού. Ο Απόλλων δεν επιστρέφει μόνος του αλλά με τις Υπερβόρειες παρθένες. Προφανώς η συνάντηση τους δεν είναι τυχαία και δεν γίνεται στα πλαίσια της φιλικής συναναστροφής. Παραπέμπει στην εικόνα που είχαν οι κάτοικοι της Κρήτης για την ενήλικη φύση του θεού, πλασιωμένου από τις δύο συζύγους του. Οι γυναίκες είναι παρθένες ως έφηβες, αλλά σύζυγοι και μητέρες που προσφέρουν στην πόλη τους μελλοντικούς πολίτες, όταν έχουν αποκτήσει πλήρως την κοινωνική τους ταυτότητα. Ο Απόλλων είναι εντέλει ο έφηβος που αφού εξερευνήσει, μέσα από θεσμικές υποχρεώσεις και τελετουργίες, την άγρια φύση και μορφές της ετερότητας, είναι έτοιμος πια να αναλάβει το ρόλο του πολίτη-οπλίτη.<sup>257</sup> Συχνά εικονίζεται με πολεμική ένδυση αλλά μπορεί να κρατά και τόξο. Έτσι δηλώνεται ευκρινώς ο διαβατήριος χαρακτήρας της απολλώνιας λατρείας.

Ο μύθος της έλευσης από τους Υπερβορείους πρέπει να παριστανόταν και στο ανατολικό εναέτιο του αρχαϊκού ναού των Δελφών, πιθανόν και σε μετόπη του σελινούντιου ναού C. Αυτό είναι το πρώτο στοιχείο που φανερώνει την εισβολή του πολιτικού θεού στον τόπο δράσης του μαντικού Απόλλωνα. Το δεύτερο είναι η εικονογραφική συνύπαρξη των χαρακτηριστικών συμβόλων δελφικού και πολιτικού Απόλλωνα: μέσα από τρίποδα βγαίνει ο ενήλικος Απόλλων φορώντας οπλιτικά εξαρτύματα (μίτρα Αξού). Μέσα στον τρίποδα μεταμορφώνεται και η Πυθία σε όργανο της δαιμονικής δύναμης που φανερώνει στους ανθρώπους τα μελλούμενα. Ο θεός της διάβασης και ο θεός της μαντικής δεν συγκροτούν δύο διαφορετικές λατρευτικές υποστάσεις. Οι αρχαίοι προφανώς το είχαν εσωτερικεύσει, εξού και σπεύδουν στο μαντείο των Δελφών για να ευλογήσει τη δημιουργία μιας αποικίας, δηλαδή μιας νέας πόλης-κράτους. Ο Απόλλων εγγυάται τη μεταλαμπάδευση του θεσμικού πλαισίου οργάνωσης της πόλης.<sup>258</sup>

Σ' αυτή τη λογική δεν είναι περίεργο που στους Δελφούς συναντάμε μαζί τα επίθετα πύθιος και δελφίνιος. Πύθιος είναι η συνήθης επίκληση του δελφικού θεού. Στον Ομηρικό ύμνο ωστόσο ο Απόλλων είχε ζητήσει από τους ιδρυτές του μαντείου, Κρήτες στην καταγωγή, να τον λατρεύουν με την επωνυμία Δελφίνιος. Σε υστεροαρχαϊκά νομίσματα εξάλλου εικονίζεται το δελφίνι ως σύμβολο της πόλης των Δελφών.<sup>259</sup>

Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ήδη στα μέσα του 8ου αι. τα δελφικά σύμβολα, ο τρίποδας, ο ομφαλός, η πετριεσσα Πυθω, οι οιωνοί, η δάφνη, όλα μαζί εικονίζονται σε αγγείο της Κρήτης. Υπάρχουν ενδείξεις ότι εκείνη την εποχή περίπου

<sup>257</sup> Η διαβίωση των εφήβων σε αγέλες στη Σπάρτη ήταν μια τέτοια θεσμική υποχρέωση. Bl. Vernant 1984: 27

<sup>258</sup> Parke 2000: 55κ.εξ.

<sup>259</sup> Graf 1979: 4

ξεκινά η θρησκευτική και μαντική δραστηριότητα στο ιερό των Δελφών. Να μην βιαστούμε πάντως να δώσουμε στον Ομηρικό ύμνο αξία ιστορικού ντοκουμέντου<sup>\*</sup> να σπεύσουμε, με λίγα λόγια, να δεχτούμε ότι το μαντείο των Δελφών ιδρύθηκε από Κρήτες. Δεν είναι σαφές σε τί συνίσταται η συμβολή της Κρήτης στη διαμόρφωση της απολλώνιας λατρείας. Η ανάμνηση του κατεξοχήν κρητικού τριαδικού σχήματος στα εικονιστικά περιβάλλοντα της Δήλου, και πιθανότατα των Δελφών, αποτελεί ένδειξη ότι και στα τρία μέρη του ελλαδικού χώρου ο βασικός πυρήνας της απολλώνιας λατρείας ήταν ο ίδιος. Και όχι μόνο εκεί. Ο Απόλλων είτε με τις ανώνυμες γυναίκες του είτε με τις Υπερβόρεις παρθένες – ο συμβολισμός δεν αλλάζει – δεν ανήκει στην εικονιστική παράδοση αποκλειστικά ενός τόπου. Το εντοπίσαμε στην Κρήτη, στην Λακωνία, στην Πάρο (γιατί εκεί ήταν μάλλον το εργαστήριο των «μηλιακών» αμφορέων), ίσως στην Αίγινα, στους Δελφούς, στον Σελινούντα. Μιλάμε πάντα στα πλαίσια της γεωμετρικής και αρχαϊκής περιόδου.

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι τα διακριτικά γνωρίσματα της απολλώνιας λατρείας παραμένουν τα ίδια μέσα σε ευρέα γεωγραφικά και πολιτισμικά όρια. Η διαδικασία που κατέστησε την πόλιν κυρίαρχη μορφή κοινωνικής οργάνωσης συντελέστηκε αλλάζοντας ριζικά τα δεδομένα στον ελλαδικό κόσμο, τα κοινωνικά αλλά και τα λατρευτικά. Φαίνεται ότι από πολύ νωρίς ο Απόλλων έλαβε το χρίσμα του κατεξοχήν πολιτικού θεού, το οποίο και διατήρησε ανεξάρτητα από τις κατά τόπους επωνυμίες του αλλά και τις λατρευτικές ιδιαιτερότητες που προστέθηκαν στην πορεία.

Θα πει κανείς, αρκεί η μελέτη πάνω στην λεγόμενη «απολλώνια τριάδα» για να στηρίξει αυτό το συμπέρασμα; Ασφαλώς και όχι. Τέθηκε όμως η ιδέα. Η περαιτέρω έρευνα θα δείξει αν υπάρχουν και άλλα τεκμήρια που την ενισχύουν ή την ανασκευάζουν.

## Συντομογραφίες - Βιβλιογραφία

- Aly 1908 W.Aly, *Der kretische Apollonkult: Vorstudie zu einer Analyse der kretischen Götterkulte*, Leipzig 1908
- Amandry 1950 P.Amandry, *La mantique apollinienne à Delphes: essai sur le fonctionnement de l' Oracle*, Paris 1950
- Beazley 1993 J.D. Beazley, *H εξέλιξη του απτικού μελανόμορφου ρυθμού*, Αθήνα 1993 (αμερ.εκδ.1986)
- Beyer 1976 I. Beyer, *Die Tempel von Dreros und Prinias A und die Chronologie der kretischen Kunst des 8. Und 7. Jhs.v.Chr.*, Freiburg 1976
- Blome 1982 P. Blome, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz am Rhein 1982
- Boardman 1961 J. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford. The Dictaeon Cave and Iron Age Crete*, Oxford 1961
- Boardman 1982 J. Boardman, *Ελληνική πλαστική. Η Αρχαϊκή περίοδος*, Αθήνα 1982 (αγγλ.εκδ. 1978)
- Boardman 1999 J. Boardman, *Ελληνική πλαστική. Ύστερη κλασική περίοδος και γλυπτική στις υπερπόντιες αποικίες*, Αθήνα 1999 (αγγλ.εκδ. 1995)
- Böhm 1990 Stephanie Böhm, *Die nackte Göttin. Zur Ikonographie und Deutung unbekleideten weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz am Rhein 1990
- Bookidis 1967 N. Bookidis, *A study of the use and geographical distribution of architectural sculpture in the Archaic period (Greece, East Greece and Magna Graecia)*, Ph.D, Michigan 1967
- Borell/Rittig 1998 Brigitte Borell / Dessa Rittig, *Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia*, (Olympische Forschungen, Band XXVI), Berlin / New York 1998
- Brock 1957 J. K. Brock, *Fortetsa. Early Greek Tombs*

- Burkert 1993  
Cassimatis 1982  
Coldstream 1997  
Coste-Messeliere 1931  
Coste-Messeliere 1938  
Coste-Messeliere Marcadé 1953  
Courby 1913  
Courby 1927  
Davies 1969  
Dawkins 1929  
Demargne/ Van Effenterre  
Demargne 1947  
Demargne 1980  
Dörig 1967  
Φαράκλας 1987  
Φαράκλας 1998  
Φαράκλας/κ.α. 1998  
Fuchs/Floren 1987

*near Knossos, (BSA, Suppl.2)*  
Cambridge 1957  
W. Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία.*  
*Αρχαική και κλασική εποχή,* Αθήνα  
1993 (γερμ. εκδ. 1977)  
Hélène Cassimatis, «Figurines  
dédaliques de Gortyne: essai de  
typologie», *BCH* 106, 1982  
J.N. Coldstream, *Γεωμετρική Ελλάδα,*  
Αθήνα 1997 (αγγλ.εκδ. 1977)  
P. de la Coste-Messeliere, *Art archaïque:*  
*Sculptures des Temples*, FdD IV.3, Paris  
1931  
P. de la Coste-Messeliere, «Sur les  
Caryatides Cnidiennes de Delphes»,  
*BCH* 62, 1938 (II), 285-288  
P. de la Coste-Messeliere / J. Marcadé,  
«Corés delphiques», *BCH* 76, 1953, 346-  
376  
M. F. Courby, «Le fronton oriental du  
temple archaïque d' Apollon à Delphes»,  
*BCH* 38, 1914, 327-350  
M.F. Courby, *La Terasse du Temple*,  
Paris 1927  
M.I. Davies, «Thoughts on the Oresteia  
before Aischylos», *BCH* 93, 1969 (1),  
214-260  
R.M. Dawkins, *The sanctuary of Artemis*  
*Orthia at Sparta*, London 1929  
P. Demargne / H.van Effenterre,  
«Recherches à Dreros», *BCH* 61, 1937,  
31  
P.Demargne, *La Crète Dédalique.*  
*Études sur les origines d'une*  
*renaissance*, Paris 1947  
P. Demargne, «Réflexions sur les  
origines d'Athena», *ΣΤΗΛΗ, τόμος εις*  
*μνήμην Νικ.Κοντολέοντος*, Αθήνα 1980,  
197-200  
J.Dörig, «Lesefrüchte», *Gestalt und*  
*Geschichte: Festschrift Karl Schefold zu*  
*seinem sechzigsten Geburtstag am*  
*26.Januar 1965, Antike Kunst Beih.4,*  
102-109, Bern 1967  
N. Φαράκλας, *Η μεγάλη πλαστική των*  
*Γεωμετρικών χρόνων*, Ρέθυμνο 1987  
N. Φαράκλας, «Θηβαϊκά», *Αρχαιολογική*  
*Εφημερίς* 135, 1996, Αθήνα 1998  
N. Φαράκλας/ E. Κατάκη/ A. Κοσσουβα/  
N. Ξιφαράς/ Εμ. Παναγιωτόπουλος/ Γ.  
Τασούλας/ N. Τσατσάκη, «Οι επικράτειες  
των αρχαίων πόλεων της Κρήτης»,  
(σειρά) *Ρίθυμνα* 6, Ρέθυμνο 1998  
W.Fuchs/J.Floren, *Die griechische Plastik.*  
*Die geometrische und archaische Plastik*,

- Gallet de Santerre 1958 München 1987  
H. Gallet de Santerre, *Délos primitive et archaïque*, Paris 1958
- Gauer 1968 W.Gauer, «Weihgeschenke aus den Persenkriegen», *IstMitt Beih.2*, Tübingen 1968
- Giuliani 1979 L. Giuliani, *Die archaischen Metopen von Selinunt*, Mainz am Rhein 1979
- Graf 1979 F.Graf, «Apollon Delphinios», *MusHelv* 36, 1979, 2-22
- Graves EM R. Graves, *Oι ελληνικοί μύθοι, τομ.1-4*, εκδ. Πλειας-Ρουγκας, 1979, 1988
- Hoffmann 1972 H. Hoffmann, *Early Cretan Armorers*, Mainz on Rhine 1972
- Hölscher 1972 Fernande Hölscher, *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*, Würzburg 1972
- Homolle 1901 Th. Homolle, «Monuments figures de Delphes (1). Les frontons du temple d' Apollon», *BCH* 25, 1901, 457-515
- Ζαφειροπούλου 1985 Φ. Ζαφειροπούλου, *Προβλήματα της Μηλιακής Αγγειογραφίας*, Αθήνα 1985
- Jeanmaire 1939 H.Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l' education spartiate et sur les rites d' adolescence dans l' antiquité hellénique*, Lille 1939
- Jeanmaire 1952 H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951
- Kleine 1973 J.Kleine, «Untersuchungen zur Chronologie der attischen Kunst von Peisistratos bis Themistokles», *IstMitt Beih. 8*, Tübingen 1973
- Knell 1990 H.Klell, *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur*, Darmstadt 1990
- Kommos 2000 J.W. Shaw / M.C. Shaw (επιμ.), *Kommos IV. The Greek Sanctuary*, Part 1& 2, Princeton (New Jersey) 2000
- Κοντολέων 1961/62 N.M. Κοντολέων, «Η γέννησις του Διός», *Κρητικά Χρονικά* 15-16, 1961/1962, I, 283-293
- Κορρές 1968 Γ.Στυλ. Κορρές, «Διπλαι ἡ τριπλαι θεότητες εν τῇ υπηρεσίᾳ του θείου βρέφους», *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τομ.B', Αθήνα 1968, 107-119
- Larson 1995 Jennifer Larson, *Greek Heroine Cults*, Wisconsin (Madison) 1995
- Levi 1945 D. Levi, *Early Hellenic Pottery of Crete*, Princeton (New Jersey) 1945
- Levi 1945b D. Levi, «Gleanings from Crete», *AJA* 49, 1945, 270-329
- Marangou 1969 Ev. Lila I. Marangou, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien*, Berlin 1969

- Μαρινάτος 1935  
Marinatos 1936  
Marinatos 1936b  
Μαρινάτου 2000  
Miller 1939  
Morgan 1990  
  
Μπουρνιά 1997  
Müller 1978  
  
Nilsson 1950  
  
Νούτσου 2001  
  
Papastamos 1970  
Παπαχατζής  
Parke 2000  
Pettersson 1992  
  
Pirenne-Delforge 1994  
Plassart 1940  
  
Polignac 2000  
  
Poulsen 1924  
Price 1971
- Μαρινάτος, «Ανασκαφαι εν Κρητη», *Πρακτικά* 1935, 203-212  
Marinatos, «Le temple geométrique de Dréros», *BCH* 60, 1936, 214-256  
Marinatos, «Ausgrabungen und Funde auf Kreta», *AA* 1936, 215-227  
Nannó Marinatos, *The godess and the warrior. The naked godess and Mistress of Animals in Early Greek Religion*, London and New York 2000  
R.D. Miller, *The origin and original nature of Apollo*, Philadelphia 1939  
Catherine Morgan, *Athletes and Oracles. The transformation of Olympia and Delphi in the eighth century B.C.*, Cambridge/ New York/ Port Chester/ Melbourne/ Sydney 1990  
Εúa Σημαντώνη-Μπουρνιά, *Αρχαιολογία των πρώιμων χρόνων. Οι αιώνες της διαμόρωσης (1050-600 π.Χ.)*, Αθήνα 1997  
P. Müller, *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst. Eine Untersuchung über ihre Bedeutung*, Zürich 1978  
M.P. Nilsson, *Minoan-Mycenaeon Religion and its survival in Greek Religion*, Lund 1950 (rev.ed)  
Μαρίνα Αχ. Νούτσου, «Τα αρχαϊκά εναέτια της αθηναϊκής Ακρόπολης. Μυθολογική και πολιτική ερμηνεία», (σειρά) *Ρίθυμνα* 7, Ρέθυμνο 2001  
D. Papastamos, *Melische Amphoren*, Münster Westfalen (Aschendorff) 1970  
Νικ.Δ. Παπαχατζής, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγηση*, τομ. 1-5,  
H.W.Parke, *Τα ελληνικά μαντεία*, Αθήνα 2000 (αγγλ.εκδ.1967)  
M. Pettersson, *Cults of Apollo at Sparta. The Yakinthia, the Gymnopaidia and the Karneia*, (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, 8<sup>o</sup>, XII) Stockholm 1992  
V. Pirenne-Delforge, *L' Aphrodite grecque*, Athènes/Liéges 1994  
A.Plassart, «Eschyle et le fronton est du temple delphique des Alcméonides», *Revue des études anciennes (REA)*, 42, 1940, Melanges Radet, 293-299  
F. de Polignac, *Η γέννηση της αρχαΐας ελληνικής πόλης. Λατρείες, χώρος και κοινωνία (8ος-7ος αιώνας)*, Αθήνα 2000 (γαλλ. εκδ. 1995)  
F.Poulsen, *Delphische Studien*, København 1924  
Theodora Hadzisteliou-Price, «Double

- Richter 1960  
 Richter 1988  
 Ridgway 1993  
 Rizza/Scrinari 1968  
 Rizza 1967/68  
 Rolley 1981  
 Rolley 1986  
 Rolley 1994  
 Roux 1976  
 Schefold 1993  
 Schefold 1966  
 Simon 1985  
 Σταμπολίδης/Καρέτσου 1998  
 Stewart 1990  
 Studniczka 1926  
 Swindler 1913  
 Tusa 1983/84  
 Vernant 1984
- and multiple representations in Greek art and religious thought», JHS 91, 1971, 48-69  
 G.M.A. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youth*, Londres<sup>2</sup> 1960  
 G.M.A. Richter, *Korai. Archaic Greek Maidens*, New York 1988 (α'εκδ. 1968)  
 B.S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Chicago, Illinois<sup>2</sup> 1993  
 G. Rizza / V. Santa Maria Scrinari, *Il santuario sull'Acropoli di Gortina*, I, Rome 1968  
 G. Rizza, «Le terrecotte di Axos», *Annuario (ASAtene)* 29/30, 1967/68, 211-302  
 Cl. Rolley, «Les grands sanctuaires panhelléniques», στο R. Hägg (επιμ.), *The Greek Renaissance of the eighth century B.C. Tradition and Innovation. Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June, 1981*, (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, 4<sup>o</sup>, XXX), Stockholm 1983  
 Cl. Rolley, *Greek Bronzes*, London 1986 (αγγλ. μτφρ. του *Les bronzes grecques*)  
 Cl. Rolley, *La sculpture grecque. 1. Des origines au milieu du V<sup>e</sup> siècle*, Paris 1994  
 G. Roux, *Delphes son oracle et ses dieux*, Paris 1976  
 K. Schefold, *Götter- und Heldenagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München 1993 (α'εκδ. 1964)  
 K. Schefold, *Myth and Legend in Early Greek Art*, London 1966 (αγγλ. μτφρ. του *Frühgriechische Sagenbilder*, 1964)  
 Erika Simon, *Die Götter der Griechen*, München<sup>3</sup> 1985 (α'εκδ. 1969)  
 N.Χρ. Σταμπολίδης / A. Καρέτσου (επιμ.), *Ανατολική Μεσόγειος. Κύπρος, Δωδεκάνησα, Κρήτη. 16ος-6ος αι. π.Χ.*, (καταλ. εκθεσης), Ηράκλειο 1998  
 A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven/London 1990  
 F. Studniczka, «Zur Deutung der Viergespannmetope von Selinus», *JDAI* XLI, 1926, 184-190  
 M.H. Swindler, *Cretan Elements in the Cults and Rituals of Apollo*, Bryn Mawr 1913  
 V. Tusa, *La scultura in pietra di Selinunte*, Palermo 1983/1984  
 J.P. Vernant, «Une divinité des marges:

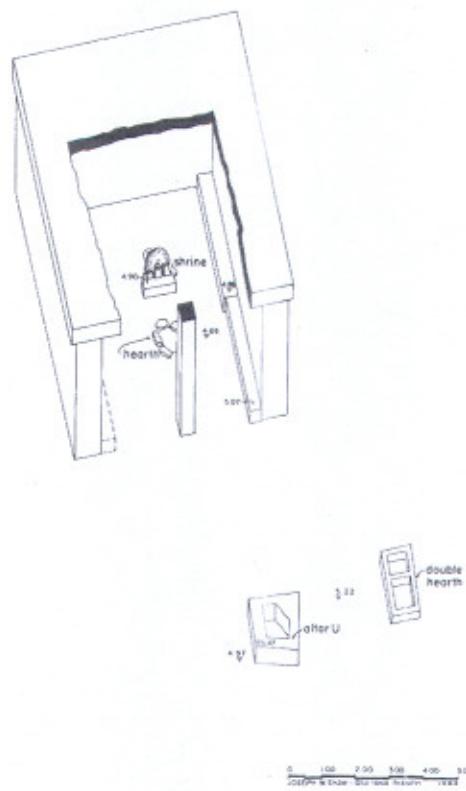
- |              |  |
|--------------|--|
| Vernant 1992 | <i>Artémis Orthia», Recherches sur les cultes grecs et l'Occident, 2, Naples 1984</i>  |
| Vernant 1992 | J.P. Vernant, <i>To βλέμμα του θανάτου. Μορφές της ετερότητας στην Αρχαία Ελλάδα. Αρτεμις, Γοργώ, Αθήνα 1992</i> (γαλλ. εκδ. 1985) |
| Vian 1952    | J.P. Vernant, <i>Μητις. Η πολύτροπη νόηση στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα 1993</i> (γαλλ. εκδ. 1974)                                     |
| Willets 1962 | F. Vian, <i>La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique</i> , Paris 1952   |
|              | R.F. Willets, <i>Cretan Cults and Festivals</i> , London 1962  |

## Κατάλογος εικόνων

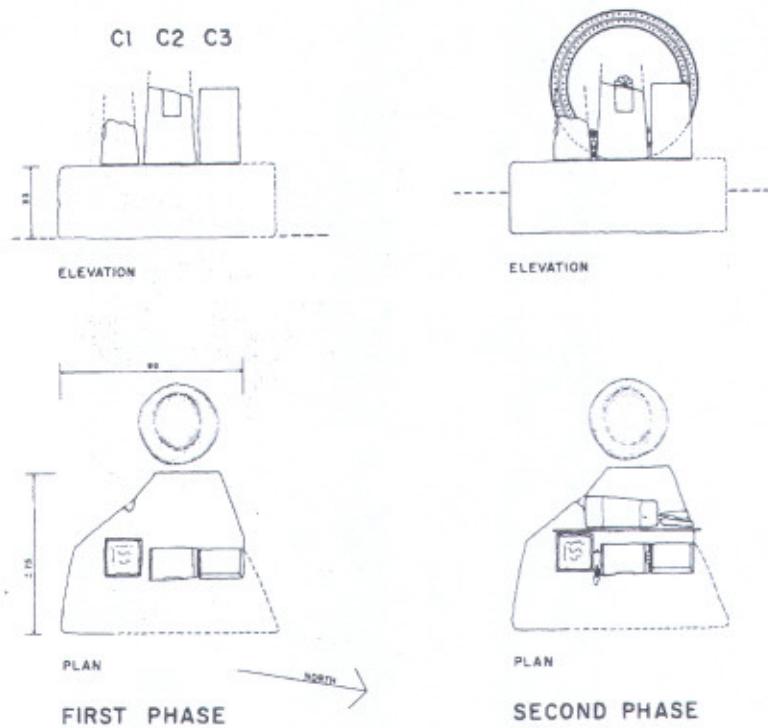
- Πιν. 1: Σφυρήλατα αγαλμάτια της Δρήρου. Stewart 1990: pl.17. Blome 1982: taf. 4
- Πιν. 2: 1. Ναός Β του Κομμού.  
2. Ανεικονική τριάδα του Κομμού. Kommos 2000: pl. 1.31, 1.32
- Πιν. 3: 1. Ζώνη από τη Φορτέτσα. Blome 1982: taf.3.  
2. Σχέδιο. Λεππομέρεια. Μαρινάτου 2000: fig. 4.11b
- Πιν. 4: 1. Γορτύνειο ανάγλυφο αρ.9. Böhm 1990: taf. 36c.  
2. Ελεφάντινο πλακίδιο από το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος. Μαρινάτου 2000: fig.4.12.  
3. Γορτύνειο ανάγλυφο αρ. 8. Böhm 1990: taf. 36a  
4. Πήλινος ναϊσκος από το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος. Böhm 1990: taf. 35c
- Πιν. 5: 1. Σφυρήλατα αγάλματα της Ολυμπίας.  
Μαρινάτου 2000: fig. 4.19  
2-3. Γυναικείες μορφές. Διακοσμητικά σχέδια των ενδυμάτων.  
Borell/Rittig 1998: taf.54-55.
- Πιν. 6: 1. Αρχαϊκό παλλάδιο από τη Γόρτυνα, αρ. 59. Rizza/Scrinari 1968: taf.XI  
2. Ανάγλυφο πλακίδιο από τη Γόρτυνα, αρ. 99. Böhm 1990: 36d  
3. «Νύφη» σε ανάγλυφο πλακίδιο από τη Γόρτυνα, αρ. 167e, 167a.  
Rizza/Scrinari 1968: XXVI
- Πιν. 7: 1. Γορτύνειος ναϊσκος, αρ.124. Αποκατάσταση Rizza/Scrinari και Levi.  
Böhm 1990: taf.37a,c  
2-3. Γορτύνεια πλακίδια, αρ. 173a,d. Rizza/Scrinari 1968: taf. XXVII  
4. Αιγυπτιακή τριάδα. Rizza/Scrinari 1968: 251, fig.344
- Πιν. 8: 1. Γορτύνειο πλακίδιο, αρ. 168. Rizza/Scrinari 1968: taf. XXVI  
2. Γορτύνειο πλακίδιο, αρ.127. Rizza/Scrinari 1968: taf. XXI  
3. Γορτύνειο πλακίδιο, αρ. 170. Rizza/Scrinari 1968: taf. XXVII  
4. Γορτύνειο πλακίδιο, αρ. 80. Rizza/Scrinari 1968: taf. XIV
- Πιν. 9: 1. «Μηλιακός» πιθαμφορέας. Αρχ. Μουσ. Αθηνών (3961 911).  
E.Simon, *Die griechischen Vasen*, München 1976/1981: bild.23  
2. Θραύσμα από «μηλιακό» αμφορέα. Μουσ. Πάρου (B 3312). LIMC *Hyperboreoi*, 2.
- Πιν.10: 1. Πρωτοαρχαϊκός κρατήρας από την Αίγινα. Κρατ.Μουσ. Βερολίνου,  
Σαρλοτενμπουργκ (32573). CVA Deutschland, Berlin, Antiquarium  
(Band1): taf. 20, 21: πιν.4,5  
2. Θώρακας από τον Αλφειό (Ολυμπία). Μουσ.Ολυμπίας (M394).  
Dörig 1967: abb.1
- Πιν. 11: 1. Μετόπη από το ναό C του Σελινούντα. Αρχ.Μουσ.Παλέρμου (3920 A).  
Stewart 1990: pl.84. Tusa 1983/84: 114 (7).  
2. Πρόταση αποκατάστασης του ανατ. αετώματος (του δελφικού ναού)  
κατά τον Courby. Courby 1913: pl.VII
- Πιν. 12: 1. Ανάγλυφα από το ανατολ.αέτωμα του δελφικού ναού. Πρόταση  
Αποκατάστασης ανατολικού και δυτικού αετώματος κατά τον La  
Coste-Messeliere. Stewart 1990: pl.199, 200
- Πιν. 13: 1. Κόρες του ανατολ.αετώματος, αρ.10, 11. Stewart 1990: pl.201,202  
2. Κούρος του ανατολ.αετώματος, αρ.7. Coste-Messeliere1931:  
σελ.47
- Πιν. 14: 1. Υδρία του Βατικανού (16 568). J. Beazley, *The Berlin Painter*, London/  
New York 1964, pl.6  
2. Αμφορέας του Λούβρου (C 10619). J. Beazley, *The Berlin Painter*,  
London/New York 1964, pl.7  
3. Πώμα υστερογεωμετρικού αγγείου από τη Φορτέτσα. Levi 1945:  
pl.XXVIII  
4. Σχέδιο της παράστασης από την μίτρα της Αξού. Hoffmann 1972:  
pl.45



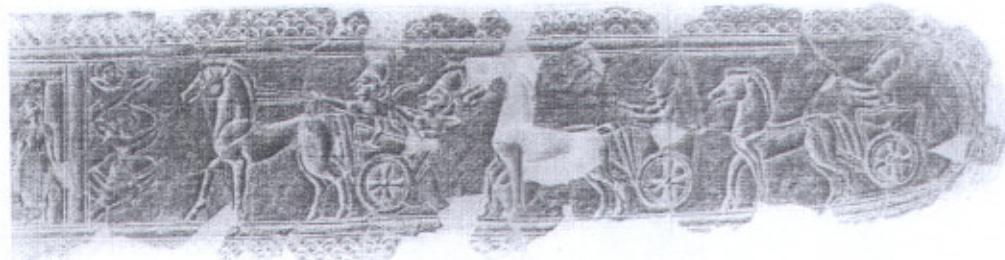
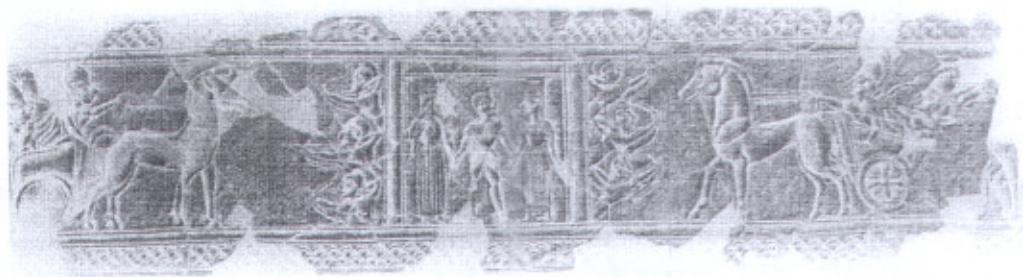
Σφυρήλατα αγαλμάτια της Δρήρου (τέλος 8<sup>ου</sup> αι.π.Χ.). Μουσ. Ηρακλείου (2445 2447)



1. Κομμός: ναός Β (800-600π.Χ.)



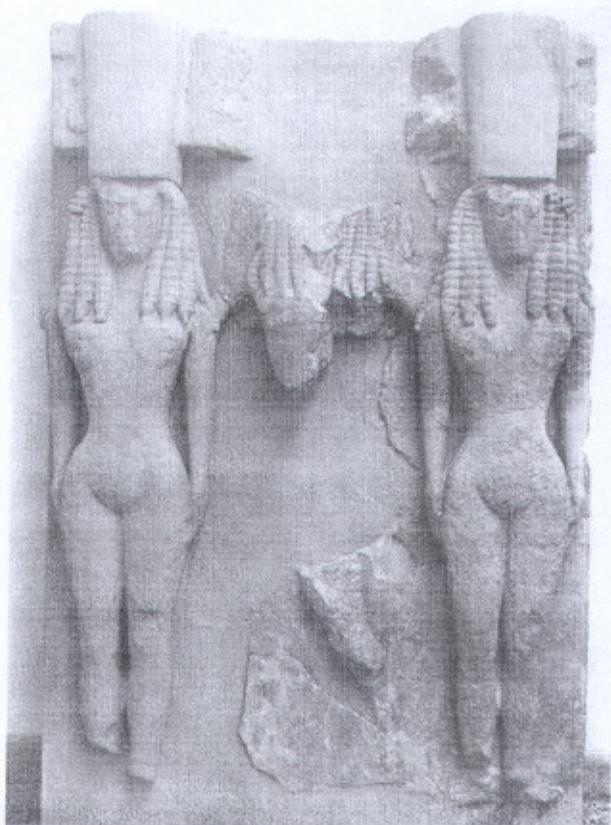
2. Ανεικονική τριάδα του Κομμού (ιερό με τους τρεις πεσσούς)



1. Ζώνη από τη Φορτέσα (α' μισό του 8<sup>ου</sup> αι.π.Χ.)



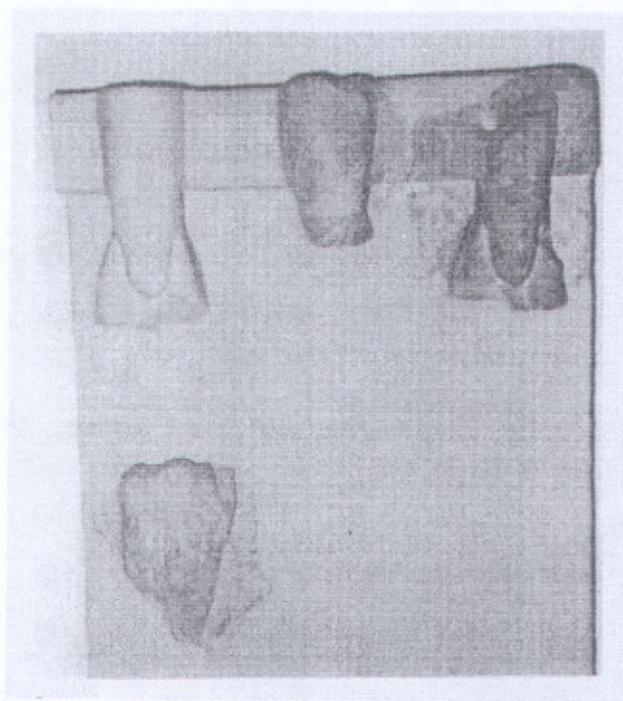
2. Σχέδιο. Λεπτομέρεια



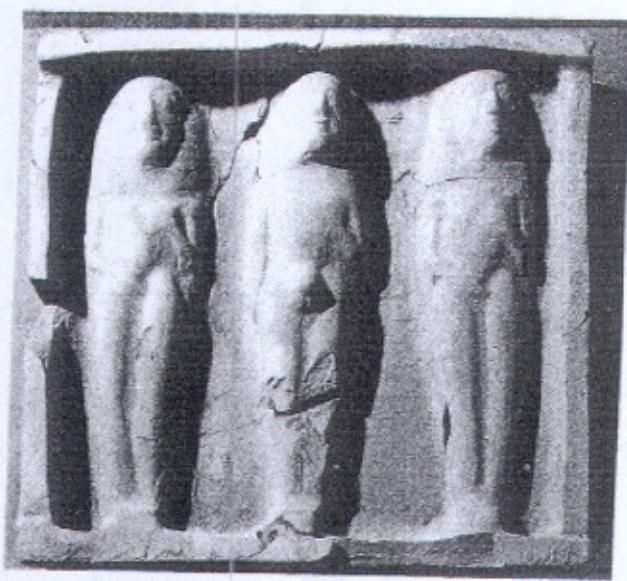
1. Υστεροδαιδαλικό ανάγλυφο της Γόρτυνας. Αρ.9



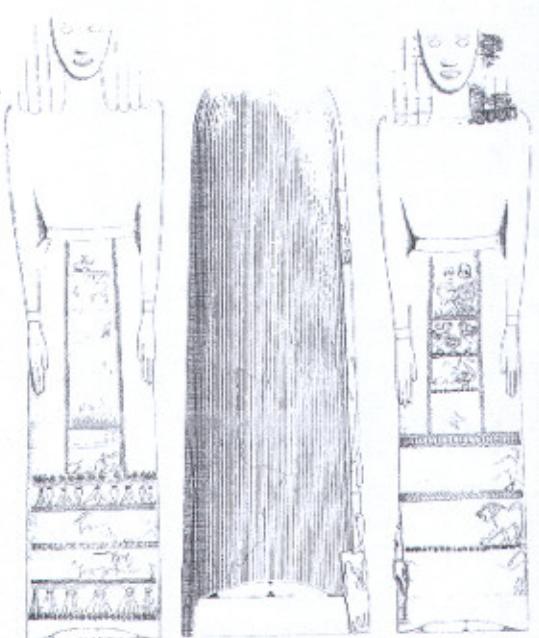
2. Ελεφάντινο πλακίδιο από το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος (760/700π.Χ.)



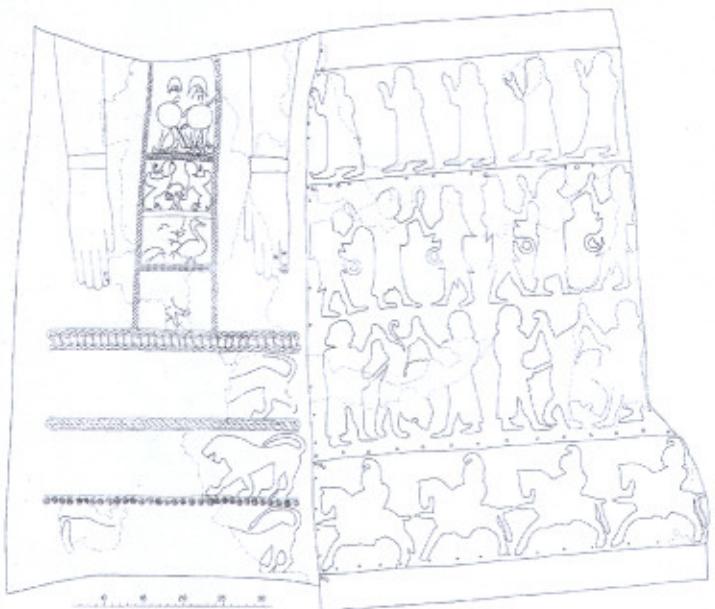
3. Μεσοδαιδαλικό ανάγλυφο της Γόρτυνας. Αρ.8



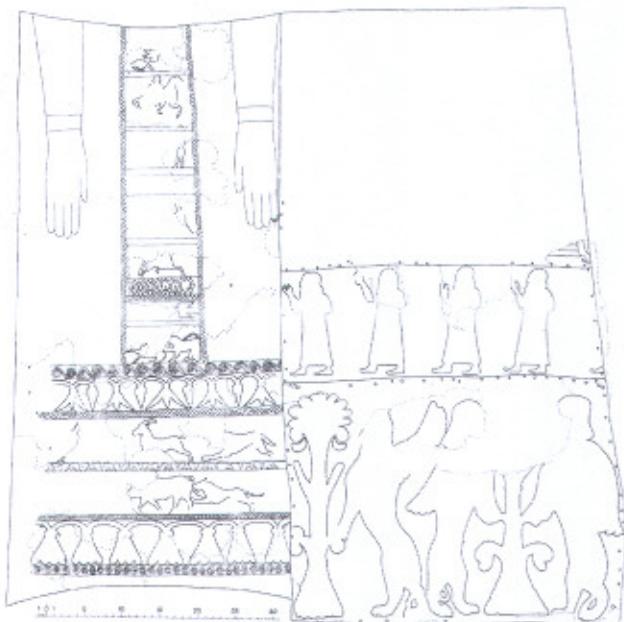
4. Πήλινος ναΐσκος από το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος (570/560π.Χ.)



1. Σφύρηλατα αγάλματα της Ολυμπίας  
(675/550π.Χ.)



2. Δεξιά γυναικεία μορφή. Διακοσμητικά σχέδια του ενδύματος



3. Αριστερή γυναικεία μορφή.  
Διακοσμητικά σχέδια του ενδύματος



1. Αρχαϊκό παλλάδιο από τη Γόρτυνα. Αρ.59



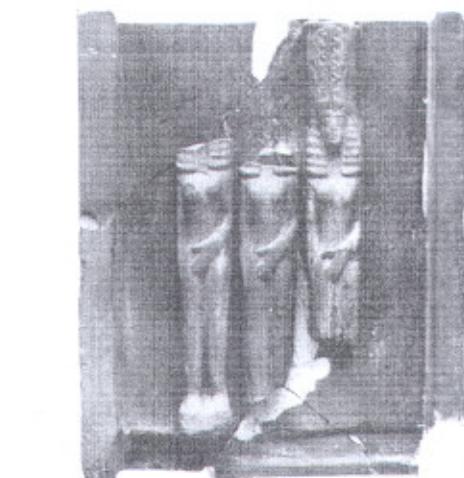
2. Ανάγλυφο πλακίδιο από τη Γόρτυνα.  
Αρ.99



167 e



3. «Νύφη» σε ανάγλυφα πλακίδια από τη Γόρτυνα. Αρ.167e



2. Γορτύνειο πλακίδιο. Αρ. 173b

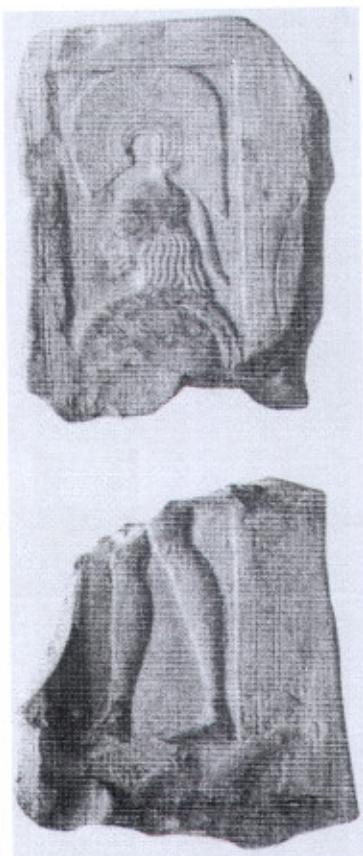


1. Γορτύνειος ναΐσκος. Αρ. 124. Αποκατάσταση Rizza/Scrinari (πάνω) και Levi (κάτω).



3. Γορτύνειο πλακίδιο. Αρ. 173b

4. Αιγυπτιακή τριάδα. Ο γραφέας Χεμες και οι γυναίκες του.



1. Γορτύνειο πλακίδιο με παράσταση πολεμιστή. Αρ. 168



2. Ανδρική δαιμονική υπόσταση σε γορτύνειο πλακίδιο. Αρ. 127



3. Νέοι με λύρα σε γορτύνειο πλακίδιο. Αρ. 170



4. Πότνια θηρών σε γορτύνειο πλακίδιο. Αρ. 80



1. «Μηλιακός» πιθαμφορέας (μέσα 7<sup>ου</sup> αι.π.Χ.). Αρχ. Μουσ. Αθηνών (3961 911)



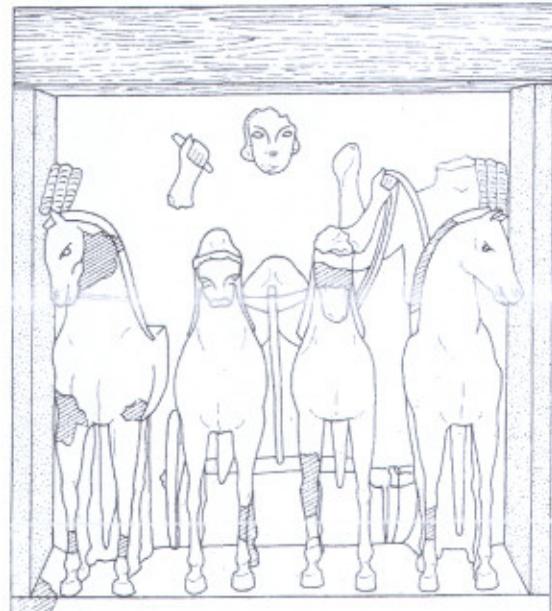
2. Θραύσμα από «μηλιακό» αμφορέα (δ' τέταρτο του 7<sup>ου</sup> αι.π.Χ.). Μουσ. Πάρου (B 3312)



1. Πρωτοαπτικός κρατήρας από την Αίγινα (β' τέταρτο του 7<sup>ου</sup> αι.π.Χ.). Κρατ. Μουσ. Βερολίνου, Σαρλότενμπουργκ (32573)



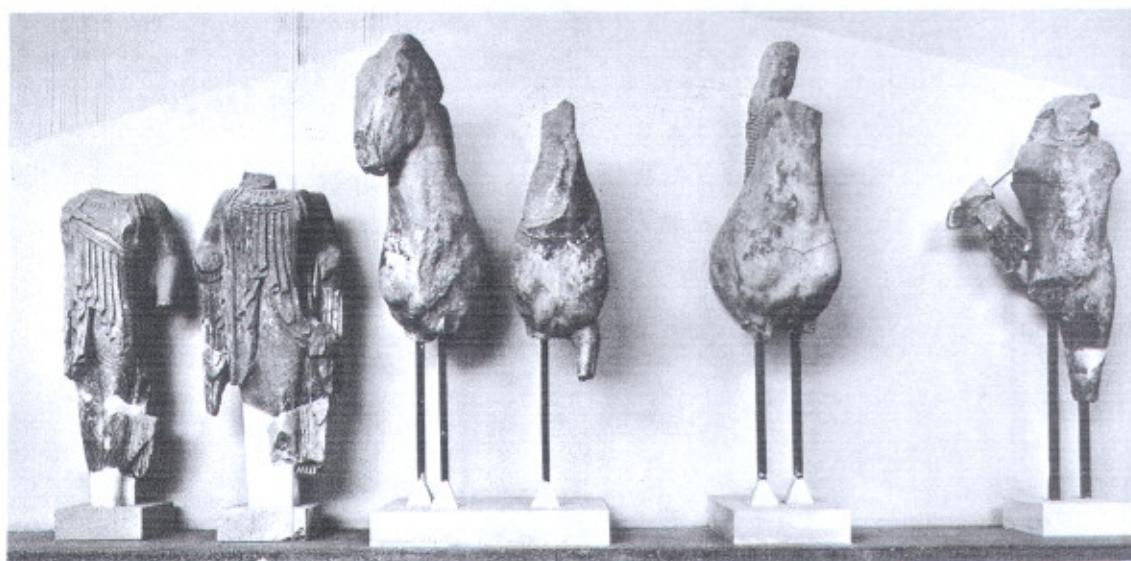
2. Θώρακας από τον Αλφειό (630/610 π.Χ.). Μουσ. Ολυμπίας (M 394)



1. Μετόπη από το ναό C του Σελινούντα (δ' τέταρτο του 6<sup>ου</sup> αι.π.Χ.). Αρχ. Μουσ. Παλέρμου (3920 A)



2. Πρόταση αποκατάστασης του ανατ. αετώματος (του δελφικού ναού) κατά τον Courby



1. Σωζόμενα κομμάτια από το ανατ. αέτωμα (του δελφικού ναού). Πρόταση αποκατάστασης ανατ. και δυτ. αετώματος κατά τον La Coste-Messeliere



1. Κόρες του ανατ. αετώματος. Αρ. 10  
και 11



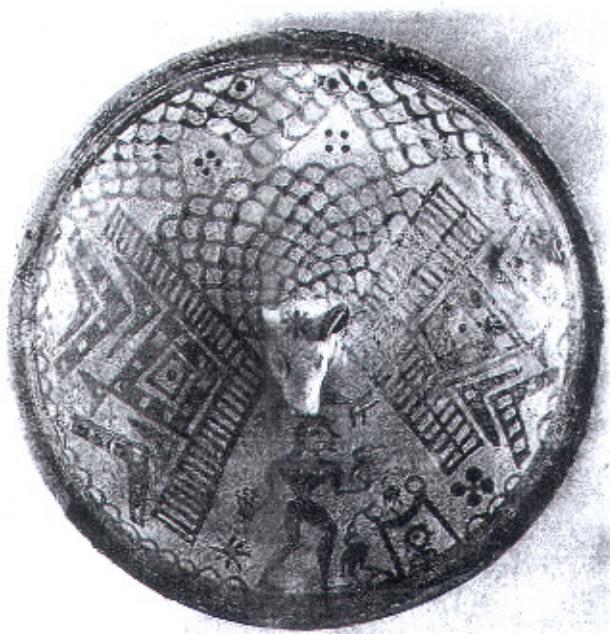
2. Κούρος του ανατ. αετώματος. Αρ. 7



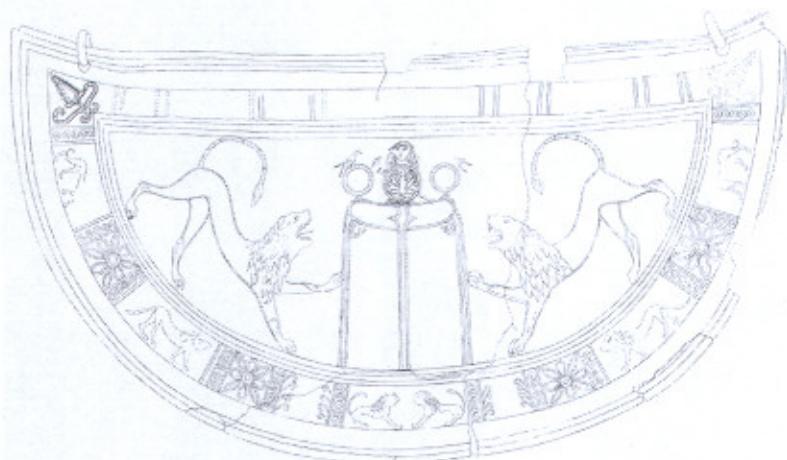
1. Υδρία του Βατικανού (16 568).  
Γύρω στο 480π.Χ.



2. Αμφορέας του Λούβρου (C 10619).  
Γ' τέταρτο του 6ου αι.π.Χ.



3. Πώμα από υστερογεωμετρικό αγγείο



4. Σχέδιο της παράστασης από τη  
μίτρα της Αξού (650/620π.Χ.)